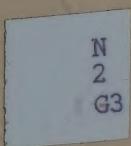
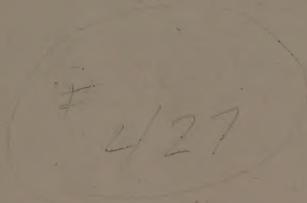


8#6 - Tp.

427 - 431

5



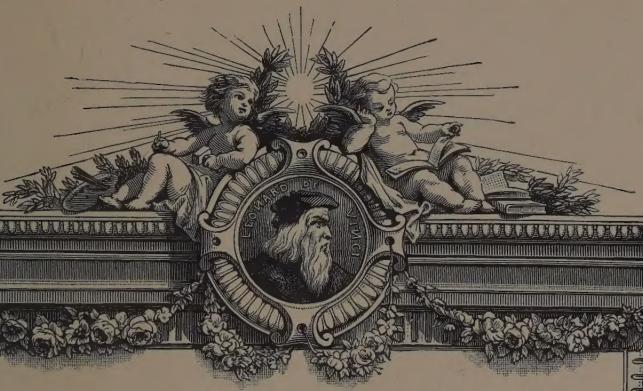
GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS //

TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE
TOME NEUVIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET C^{ie}.



GAZETTE
des
BEAVX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1893





LES ÉCOLES ITALIENNES

AU MUSÉE IMPÉRIAL DE VIENNE

(PREMIER ARTICLE.)



Le rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts* a décrit ici, l'année passée, les somptueuses salles où viennent d'être installées les vieilles collections impériales. Il a parcouru les diverses sections dont l'ensemble forme le nouveau Musée, et, tout en rendant justice aux mérites de leurs conservateurs, il n'a pu cacher que l'installation des tableaux, entre autres, laissait beaucoup à désirer.

Les deux exemples qu'il a donnés à ce propos étaient précisément empruntés à la section italienne. Il a présenté aux lecteurs de la *Gazette* le beau portrait de Jacopo de Barbari (n° 203) dont l'attribution a été donnée, il y a



trente ans déjà, par le très compétent connaisseur Otto Mündler, et que pourtant la direction du Musée s'obstine à désigner comme « un travail florentin de la fin du xvi^e siècle ».

Dans le second des deux cas, M. Gonse s'est chargé lui-même de rectifier une attribution, et la chose est assez importante pour lui valoir toute notre gratitude. Il a découvert une œuvre capitale de Pierre Breughel le Vieux, le *Bouffon* (n° 561)¹, qui avait été, en vérité, nouvellement retiré du dépôt pour être exposé, mais que l'on avait, non pas mis, comme on pouvait s'y attendre, dans la section de l'École flamande, mais dans la section vénitienne.

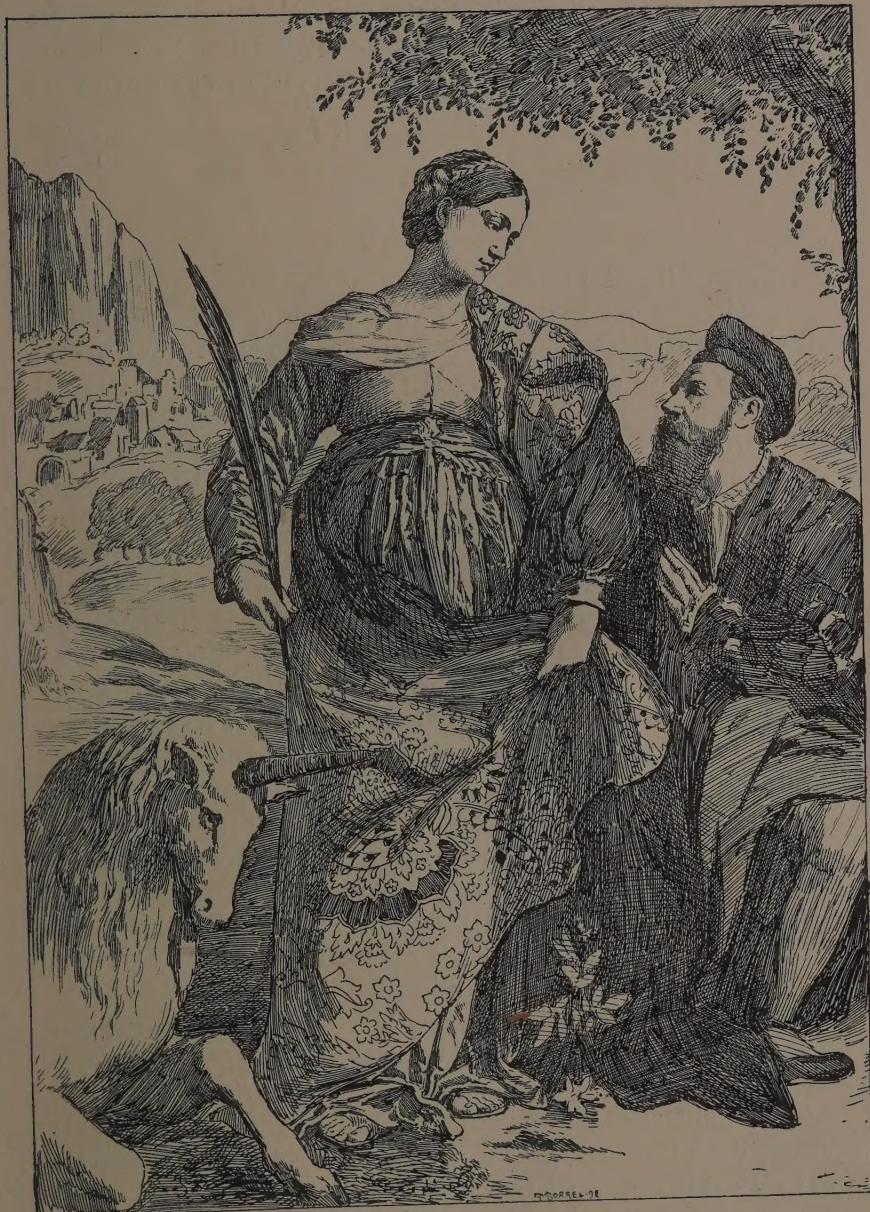
C'est en parfaite connaissance de cause que M. Gonse a choisi ces deux cas : ils sont très caractéristiques des fautes commises dans cette nouvelle installation du Musée². Il y a en effet toute une série de tableaux qui ont été rebaptisés à neuf, tels que ce Barbarj, qui portait autrefois, très mal à propos, le nom de Masaccio; il y en a d'autres, comme ce Breughel, qui ont été tirés du dépôt pour être exposés, sans que, dans les deux cas, on ait apporté assez de soin à vérifier l'exactitude de l'attribution adoptée.

Déjà, dès 1882, au moment où il dressait le projet de l'installation nouvelle, M. Édouard de Engerth a publié un catalogue portant les attributions inscrites aujourd'hui au bas des tableaux; il n'y a absolument rien changé depuis lors. Or, dans la rédaction de ce catalogue, il n'avait consulté que d'une façon très sommaire les études consacrées par les critiques aux tableaux du Musée, et il s'était presque entièrement abstenu de comparer ces tableaux avec ceux des autres Musées pour en contrôler l'attribution.

Il se trouve heureusement que, depuis 1882, le connaisseur par excellence de l'art allemand, M. Scheibler, s'est livré à une critique très approfondie de la partie du catalogue qui touche l'École allemande, dans le *Repertorium für Kunsthissenschaft*; mais on n'a tenu aucun compte de sa critique dans la nouvelle installation. Pour le catalogue des Écoles flamande et hollandaise, en revanche, M. de Engerth s'est fait aider par M. Bredius, dont la compétence sur ce terrain est universellement reconnue. Il en résulte que le catalogue

1. Voir l'eau-forte de M. Müller, *Gazette*, 3^e pér., t. VII, p. 422.

2. Ce travail de M. Wickhoff a été écrit il y a quelques mois déjà. Depuis, M. de Engerth a été mis à la retraite et remplacé par M. Auguste Schœffer, le sous-directeur de la galerie, un des hommes les mieux qualifiés pour remplir cette importante et délicate fonction (N. D. L. R.).



SAINTE JUSTINE, PAR LE MORETTO.

(Musée impérial de Vienne.)

du Musée suffit pour renseigner exactement sur ces Écoles. Les œuvres de l'École allemande, d'autre part, ont déjà été étudiées par M. Scheibler mieux que nous ne saurions le faire. Nous sommes ainsi plus à l'aise pour borner nos observations aux œuvres des écoles italiennes.

I.

Parmi celles-ci, l'École vénitienne est représentée d'une façon si prépondérante que c'est à peine s'il y a lieu de parler des autres Écoles, à l'exception de quelques chefs-d'œuvre bien connus, comme la *Sainte Justine* du Moretto et le *Cardinal Pucci* de Sébastien del Piombo.

L'archiduc Léopold-Guillaume, né en 1614, fils de l'empereur Ferdinand II, à qui l'on doit l'acquisition de la plus grande partie des tableaux italiens, avait acheté la collection du marchand vénitien Paolo della Serra, qui lui-même avait pu encore puiser à pleines mains dans les riches trésors artistiques de sa patrie. Plus tard aussi les étroites relations de Vienne avec Venise facilitèrent le transport à Vienne de tableaux vénitiens; et lorsqu'enfin Venise passa sous la domination autrichienne, on put une dernière fois acquérir des pièces importantes qui appartenaient à des églises ou à des communautés. De là cette prédominance à Vienne des tableaux vénitiens.

Du temps de Paolo della Serra, les œuvres appartenant à des communautés religieuses étaient encore inaliénables. Serra avait donc dû s'en tenir à des tableaux de collections particulières, et ces tableaux étaient pour la plupart ou bien des sujets de mythologie ou d'histoire, dont on sait que l'École vénitienne a produit un si grand nombre, ou bien encore des portraits.

Pour ce qui est des tableaux mythologiques, l'avisé marchand leur a donné à presque tous le nom du créateur de ce genre, le Giorgione. De là vient que dans la publication de la Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, qui fut faite sous les ordres de David Teniers le Jeune, il y a toute une série de tableaux des maîtres les plus divers qui portent le nom du Giorgione, et dont la plupart sont encore conservés aujourd'hui dans la Galerie impériale.

Et, comme il arrive en pareil cas, ce n'est pas seulement le nom du peintre, c'est aussi la désignation du sujet, qui a été souvent mal

indiquée. Ainsi dans le catalogue de M. de Engerth, un chef-d'œuvre du Giorgione (n° 239) est intitulé *Les Trois Sages venus de l'Orient*, sans que rien justifie cette appellation.

Et la chose n'a rien d'étonnant. Marc-Antoine Michiel, celui qu'on appelle l'anonyme de Morelli, qui a vu notre tableau en 1525, quelques années à peine après la mort du Giorgione, dans la maison



LE ROI ÉNÉE ET ÉVANDRE, PAR LE GIORGIONE.

(Musée impérial de Vienne.)

de Taddeo Contarini à Venise, ne savait déjà plus quel titre lui donner.

Il avait vu le tableau accompagné de son pendant, qui se trouvait exposé sur le même mur et séparé de lui seulement par une *Butaille* de Savoldo. Ce pendant, aujourd'hui perdu, représentait la *Descente d'Énée aux Enfers*. Quel admirable sujet, pour un fantaisiste tel que le Giorgione! On aime à imaginer ce qu'il a dû faire de cette scène, où un tendre fils, entre les terreurs de l'Enfer et les tranquilles joies de l'Élysée, retrouve son père bien-aimé.

Quant au tableau du Musée de Vienne, Marc-Antoine Michiel se borne à en donner la description. « On y voit, dit-il, un paysage, avec trois philosophes, dont deux sont debout, pendant que le troisième, assis, contemple les rayons du soleil ; et avec aussi un rocher merveilleusement imité de la nature. »

Cette description, dans laquelle le rocher est associé aux trois figures comme personnage principal du tableau, atteint justement, dans sa forme naïve, le fond de la question ; car c'est en vérité surtout de ce rocher qu'il s'agit dans le tableau. C'est devant lui que s'est arrêté le jeune homme après avoir devancé ses deux compagnons ; c'est devant lui qu'il s'est assis, pour contempler tranquillement les dernières lueurs que jette le soleil couchant sur sa crête couverte de plantes sauvages. Derrière lui, apparaît un vieillard à la figure de prêtre, conduisant vers le rocher un homme dont l'habit éclatant de couleurs et le large turban font songer au lointain Orient. Quels peuvent être ces personnages dont deux, le jeune homme et le vieillard, tenant l'étranger au milieu d'eux, ont apporté avec eux toutes sortes d'instruments d'astrologie pour mesurer l'étendue du firmament ?

Le tableau qui, chez Messer Contarini, faisait pendant à celui de Vienne, *La Descente d'Énée aux Enfers*, empruntait son sujet au VI^e chant de l'*Énéïde*. Or on sait que le poème de Virgile était considéré au moyen-âge comme un livre sacré, et que les humanistes de la Renaissance ne se fatiguaient pas d'en célébrer les beautés. Si maintenant nous feuilletons l'*Éneïde* à d'autres pages, nous tomberons sur le récit de l'arrivée d'Énée chez le roi Évandre, qu'il rencontre dans un bocage, offrant un sacrifice à Hercule.

Après la cérémonie et le repas solennel qui la suit, le vieux roi et son fils Pallas accompagnent leur hôte à leur habitation de campagne, qui s'élève précisément à l'endroit où doit un jour s'élever la grande Rome. Évandre montre à Énée les endroits les plus curieux du paysage, et le conduit en particulier devant le rocher, alors encore boisé et sauvage, sur lequel doit un jour se dresser le Capitole.

Et en vérité ce n'était pas là un sujet insignifiant pour un peintre ! Il s'agissait de représenter la scène où, pour la première fois, le fabuleux ancêtre du peuple romain mit le pied sur l'emplacement de la future Cité et où, pour la première fois, il aperçut la montagne destinée à porter un jour le temple de Jupiter et la citadelle sacrée. Et il n'y a aucun doute que, dans cet étranger vêtu à la façon orientale, c'est le Troyen Énée que le Giorgione a voulu nous



faire voir; le fils du roi Pallas a couru en avant pour attendre son père et son hôte dans une clairière en face du fameux rocher; et ce majestueux vieillard, c'est le vieux mage, l'annonciateur des choses saintes, le roi Évandre. L'interprétation donnée par le peintre à cette scène de Virgile peut sembler bizarre et inadmissible pour les pédants qui ne conçoivent pas qu'on traite une scène de la poésie antique autrement que d'après les canons de l'art ancien, mais elle est claire et charmante pour toute âme éprise de fantaisie, et capable de sentir le langage féerique de l'art vénitien.

C'est ce langage que nous percevons aussi dans l'image à mi-corps d'un délicat jeune homme qui considère le spectateur sous les boucles blondes de ses cheveux, avec une flèche dans sa main droite (n° 162). Le catalogue du Musée appelle ce tableau un *Saint Sébastien* et l'attribue au Corrège, malgré que le premier coup d'œil suffise à faire voir son caractère tout Vénitien et sa provenance giorgionesque. Aucun cercle d'or, aucune auréole ne désigne un saint.

Le vieux descripteur de peintures vénitiennes que nous avons déjà cité plus haut, Michiel, nous a conservé la mention d'autres tableaux analogues peints par le Giorgione. Dans la maison de Messer Zuane Ram il a vu, du Giorgione, le portrait à mi-corps d'un jeune berger avec un fruit dans la main, et du même maître, chez le sieur Antonio Pasqualino à Venise, le portrait à mi-corps d'un garçon avec une flèche. De même que le jeune berger avec la pomme ne pouvait être que Pâris, le berger du mont Ida, choisi pour arbitre de la beauté des déesses, de même cet enfant avec la flèche devait être le jeune Apollon : il nous a été représenté de la même façon dans une gravure de Bartolommeo Montagna, où nous voyons le dieu en pied et avec son nom inscrit sur une tablette. Je ne prétends pas que le tableau de Vienne soit une copie de celui de Messer Pasqualino, j'y verrais plutôt une interprétation originale du même sujet par un peintre postérieur, qui a pris son inspiration dans le Giorgione et qui doit à Palma le Vieux ses procédés techniques et son coloris.

Le Musée de Vienne possède au contraire une véritable copie ancienne d'après le Giorgione, dans l'image à mi-corps du *Jeune David* (n° 243), dont l'original a disparu. Le Musée présente ainsi une des œuvres les plus remarquables et les plus authentiques du Giorgione, une copie d'après un tableau perdu du même maître, et un tableau original d'un peintre inconnu inspiré d'un autre de ses tableaux perdus.

Mais c'est là tout, et les autres œuvres qui portent à Vienne le nom du Giorgione, proviennent de la main d'autres peintres.

C'est ainsi qu'un tableau qui était attribué au Giorgione dans la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, et qui a été gravé sous son nom dans le *Theatrum pictorum* de Troyen, porte aujourd'hui dans le catalogue du Musée l'attribution de Palma le Vieux (n° 320). Le véritable auteur de ce tableau n'est pas difficile à reconnaître : c'est Savoldo, avec ses typiques raies de lumière éclairant la figure par derrière.

A voir le modèle debout, penché en avant et considérant le public avec un regard perçant, à voir ses deux mains, dont l'une tient un rouleau de papier, à voir comme elles sont tendues et agitées au point que chaque doigt semble parler, on devine que c'est le portrait d'un orateur convaincu et convaincant. Vorstermann a gravé, dans le *Theatrum pictorum*, le pendant aujourd'hui perdu de ce portrait, qui était alors naturellement attribué lui aussi au Giorgione, mais qui, même dans cette mauvaise reproduction gravée, laisse reconnaître l'éclairage caractéristique des peintures de Savoldo. Cet autre portrait représentait un vieillard couronné, assis sur une pierre, sous le clair de lune. Un violon à la main, le vieillard regarde devant lui avec des yeux éteints : c'est, à n'en pas douter, le poète aveugle, Homère.

Or, dans son grand poème, Dante a séparé Homère des autres poètes comme leur prince et il a placé en face de lui Aristote, comme le maître des philosophes. Aussi me paraît-il certain que, dans le tableau de Vienne, le peintre a voulu représenter non pas, comme le dit le catalogue, un *Apôtre*, mais, en pendant au poète Homère, le philosophe Aristote, occupé à enseigner.

Une *Pietà* (n° 551) se rapproche aussi beaucoup de l'art de Savoldo, mais elle ne me paraît pas provenir de sa main.

Une autre couple de tableaux formant pendant porte aujourd'hui encore au Musée de Vienne le nom du Giorgione. Les deux tableaux ont été séparés l'un de l'autre dans l'installation nouvelle et exposés dans deux salles très distantes. Ces deux tableaux sont de Cariani de Bergame, comme le sénateur Morelli l'avait déjà justement observé pour celui des deux qui porte aujourd'hui le titre de *Le Bravo* (n° 240). C'est tout à fait par erreur que le catalogue identifie ce tableau avec un tableau de Titien mentionné par l'Anonyme de Morelli. Si l'écrivain anonyme n'avait pas été capable de distinguer Cariani d'avec Titien, nous pourrions en toute confiance jeter au feu tous ses renseignements.

Déjà le biographe des peintres vénitiens, Claudio Ridolfi, qui con-

naissait le tableau de Vienne, avait suggéré que ce tableau représentait un sujet emprunté au VI^e livre des *Memorabilia* de Valère Maxime:



HÉRODIADE, PAR LE BONIFAZIO.

(Musée impérial de Vienne.)

l'Attaque du tribun des soldats C. Lucius contre C. Plotius, attaque repoussée par Plotius avec l'aide de son poignard.

Or le pendant de ce tableau (n° 244) est également l'œuvre de

Cariani, et la scène qu'il représente se trouve racontée dans le paragraphe précédent de Valère Maxime. D'après ce passage de l'écrivain latin, le peintre a mis en scène le *Centurion Marcus Lætorius Mergus*, *s'efforçant d'amener à une mauvaise action un de ses subordonnés* (quelque chose comme un sous-officier de l'armée romaine). Il ne reste plus malheureusement aujourd'hui dans le tableau que la figure d'un de ceux-ci, et nous le voyons considérer avec des yeux étonnés une grande tache noire, qui est tout ce qu'a laissé du méchant centurion Mergus un intelligent restaurateur.

Ces deux sujets avaient été choisis pour commémorer deux jugemens remarquables. Valère Maxime raconte en effet que C. Plotius fut acquitté par l'Empereur, malgré qu'il eût tué le tribun qui l'assailait, parce qu'il se trouvait en état de légitime défense ; tandis que Marcus Lætorius, bien qu'il eût essayé d'échapper à la sentence par le suicide, n'en fut pas moins après sa mort présenté au peuple romain comme un infâme, et cela parce que, lui qui aurait dû offrir à ses subordonnés le modèle des vertus militaires, il avait abusé de son autorité pour détourner l'un d'eux de la voie du devoir.

Le Musée de Vienne possède encore un troisième tableau de Cariani (n° 320), un *Saint Jean l'Évangéliste* vieux et à barbe blanche, tel que le représentait volontiers l'art grec.

Le catalogue attribue ce tableau à Palma le Vieux; il attribue également au même maître un tableau où Morelli avait déjà reconnu la main de Pellegrino da San-Daniele; ce second tableau représente un garçon élégamment vêtu à la mode du début du xv^e siècle et qui tient debout devant lui un grand casque (n° 328). On a cru y voir pendant un temps le portrait de Gaston de Foix, mais l'hypothèse était purement gratuite. Peut-être est-ce là encore une de ces figures mythiques que les peintres vénitiens, à la suite du Giorgione, figuraient vêtues de costumes modernes; ou peut-être ce garçon était-il le porteur d'armes d'un donateur, et dans ce cas notre tableau ne serait qu'un fragment d'une grande peinture d'autel.

On attribue encore à Palma la figure à mi-corps d'une *Lucrèce* (n° 321), et le catalogue la nomme avec admiration « une des plus charmantes figures de femmes du maître ». On peut en effet dire cela de l'original du tableau, qui se trouve dans la galerie du Capitole, mais l'exemplaire de Vienne n'est rien de plus qu'une copie flamande.

Une autre *Lucrèce* (n° 499) porte le nom du Titien; elle est en



LA VIERGE ENTRE SAINT JÉRÔME ET SAINT LOUIS DE TOULOUSE, PAR CIMA DE CONEGLIANO.
(Musée impérial de Vienne.)

réalité du Tintoret, dont les éminentes qualités se laissent reconnaître même dans cette œuvre fortement endommagée. En revanche un très authentique chef-d'œuvre du Titien, dans le même genre, la fameuse *Flora*, qui appartenait autrefois au Musée de Vienne, a été livrée au Musée des Offices de Florence, à la suite d'un échange tout à fait malheureux pour notre Musée.

Une fière *Hérodiade* (n° 547) fournit également un excellent exemple de la façon dont s'est développée la peinture religieuse vénitienne sous l'influence des principes du Giorgione. Le catalogue inscrit ce tableau parmi les œuvres anonymes de l'École vénitienne; mais en réalité c'est une œuvre caractéristique du Bonifazio de Vérone, de qui le Musée possède en outre une *Sainte Conversation* (n° 68) et deux tableaux d'après les *Triomphes* de Pétrarque (n°s 72 et 73.)

Un autre exemple de la même tendance nous est offert par un bon tableau de l'atelier de Dosso Dossi, *David tenant la tête de Goliath et ayant près de lui le roi Saül en armure* (n° 546). La peinture originale de Dossi se trouve à la Galerie Borghèse. L'exemplaire de Vienne n'est nullement, comme le dit le Catalogue, de Pietro della Vecchia; c'est simplement une bonne reproduction contemporaine du tableau de Dossi.

A la place de ces poétiques sujets de la mythologie et de l'histoire dont s'étaient inspirés le Giorgione et ses compagnons, la seconde moitié du siècle vit apparaître d'autres sujets destinés avant tout à servir de prétexte pour la représentation de figures de femmes nues. Tout ce que le vieux Titien a peint pour Philippe II d'Espagne, était dans ce genre : amours de Jupiter, etc. Le Musée de Vienne possède deux copies d'œuvres de cette catégorie, une copie de la *Calisto* de Bridgewater-House et une *Danaë* qui peut bien avoir été exécutée par les aides du maître. Mais notre Musée possède en revanche, dans le même genre, un véritable trésor sous les espèces d'une œuvre originale du maître et qui est certainement la peinture la plus importante de toutes celles qu'on a nouvellement exposées dans la galerie. C'est le tableau intitulé *La Nymphe et le Berger* (n° 523). L'harmonie que forme cette jeune fille nue couchée dans l'herbe et ce jeune homme qui près d'elle souffle dans une flûte, avec le paysage qui les entoure et le soir qui tombe du ciel, cette harmonie marque la solution d'un problème nouveau dans la peinture. La variété de couleur des anciens tableaux est complètement abandonnée et remplacée par un effet d'unité qui, dans son effet sinon dans ses moyens, fait

songer à Rembrandt. C'est comme si la peinture venait tout à coup d'avancer d'un siècle et d'atteindre à l'effet monochrome des portraits hollandais, avec cette différence que le ton fondamental n'est pas donné par l'atmosphère sombre d'une chambre, mais par le libre éclat d'une chair féminine et par la lumière rose du soir tombant en plein air.

C'est peut-être le dernier en date des tableaux originaux du Titien qui nous soient parvenus intacts. Car cette *Pietà* qu'on nous montre à Venise, Palma le Jeune y a déjà mis la main; et l'on sait que depuis ce temps les restaurateurs ne se sont pas fait faute d'y toucher.

Un tableau qui appartient depuis longtemps au Musée de Vienne et qui date de 1566, à peu près dix ans avant cette Nymphe ou cette Vénus, comme on voudra l'appeler, le *Portrait de Strada*, montre la même tendance vers une exécution monochrome et un passage du brun au rose, mais ici les contrastes sont encore plus fortement accentués et la séparation des diverses couleurs plus tranchée.

Il est naturel que, en face d'une œuvre telle que ce groupe du Titien, l'importance soit bien réduite de tous les autres tableaux vénitiens qu'on a tirés du dépôt. Il y a là, entre autres choses, un *Baptême du Christ* qui porte le cartel authentique de Giovanni Bellini; mais comme tant d'autres travaux sortis de l'atelier du maître dans ses dernières années, le tableau lui-même a été exécuté par son élève Bissolo auquel appartient aussi la *Vénus* de notre Musée, et qui porte également le nom du maître (n° 60). Nous trouvons également sous le nom de Giovanni Bellini, un petit portrait d'homme (n° 61), que le catalogue considère comme un portrait du Maître par lui-même. En réalité ce portrait ne représente nullement Giovanni Bellini, et n'est nullement de sa main, c'est une œuvre de la dernière période de Previtali de Bergame. La galerie possède encore une œuvre de la jeunesse de ce peintre, une *Vierge entourée de saintes*, attribuée ici à l'école de Bellini (n° 62).

Ce n'est pas non plus une œuvre tout à fait insignifiante que l'aimable *Vierge assise sur un trône avec l'enfant dans ses bras* (n° 63). On y retrouve à coup sûr l'influence de Bellini, mais à coup sûr aussi l'œuvre provient de Crémone et rappelle beaucoup la manière de Boccaccio Boccaccini.

Parmi les œuvres de maîtres rares, il faut citer un *Christ en Croix*, d'Andrea de Murano (n° 13) et une *Sainte Conversation* provenant de l'église San-Severo de Venise (n° 158). Sur ce dernier tableau

Boschini a déchiffré autrefois, sans savoir comment l'interpréter, cette signature : qui a aujourd'hui disparu : *To. C.* Le catalogue attribue le tableau, sans aucun fondement, à Catena.

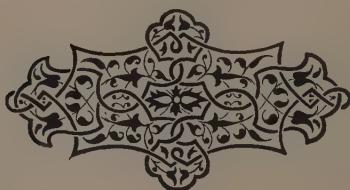
On a exposé comme étant de Giovanni Bellini, un *Christ entre deux saints*, qui se trouvait autrefois dans le Magistrato dei Camerlenghi di Commune au Rialto, et qui est l'œuvre du si rare Giacomo Bello.

Tous ces tableaux et quelques autres ont été recouverts avant leur réinstallation d'une espèce de sauce de moutarde brune, destinée sans doute à rendre leur vieillesse plus avenante et dont la préparation est un secret du Musée de Vienne. Espérons au moins que la mixture n'est pas trop difficile à enlever.

Le plus beau des tableaux nouvellement installés de cette série est une *Sainte Conversation* de Cima de Conegliano (n° 150). La Vierge est assise dans un gracieux paysage de printemps au fond duquel on aperçoit le château de Collalto qui dominait le pays natal de Cima. Auprès de la Vierge assise sous un oranger, se tiennent debout saint Louis de Toulouse et saint Jérôme. Le paysage est animé et varié de la façon la plus charmante : on y voit un cerf qui passe, un petit chien qui joue ; des moines se promènent à la lisière d'un bois ; saint Joseph s'appuie contre un arbre, et regarde son âne qui paît l'herbe près de lui. Ce joli sentiment du paysage, cette poétique association des lieux avec les figures, tout cela préparait le terrain au Giorgione qui occupe le centre de la peinture vénitienne, de sorte que tous les chemins conduisent à lui ou viennent de lui.

FRANZ WICKHOFF.

(*La fin prochainement.*)



LA
PROPAGANDE DE LA RENAISSANCE
EN ORIENT
DURANT LE XV^e SIÈCLE¹

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II.

LA RUSSIE.



A Russie, à son tour, ou plus exactement la Moscovie, fit appel aux champions de la doctrine nouvelle, et cela longtemps avant qu'il fût question de Renaissance, soit en France, soit en Allemagne, soit chez les autres nations latines ou germaniques.

En abordant l'étude des efforts tentés dans l'empire des tsars, je dois tout d'abord signaler les difficultés de l'entreprise et réclamer l'indulgence du lecteur. On comprend combien, pour quelqu'un qui n'a pas visité Moscou et qui en est réduit à se servir de photographies, il est périlleux de faire la part des restaurations et même d'éviter des confusions qui ne seraient que trop réjouissantes. J'ajouterai que les contradictions des auteurs indigènes ne sont pas faites pour rendre ma tâche moins ardue².

1. Voir la *Gazette*, 3^e p., t. VIII, p. 274.

2. Les sources principales à consulter sur les débuts de la Renaissance en Russie sont : l'*Histoire de Russie*, de Karamsin (t. V, VI), un article de M. Alfred Maury dans la *Revue archéologique* (1845, t. II, p. 782), un autre d'Unger dans l'*Encyclopédie de Gruber et Ersch* (t. LXXV, p. 39), les *Antiquités de l'empire de Russie*, l'*Histoire pittoresque de l'Architecture en Russie*, de M. Kiprianoff (Saint-

L'initiative de la révolution qui faillit transformer la Russie deux siècles avant Pierre le Grand est due au tsar Iwan III le Grand (1440-1505), énergiquement secondé par son épouse Sophie ou Zoé Paléologue, fille de Thomas Paléologue, l'ancien despote de la Morée, élevée à Rome à la cour de Paul II et de Sixte IV.

Iwan comprit, — j'emprunte ces appréciations au R. P. Pierling, — qu'il fallait avant tout, « l'unité territoriale étant à peu près faite, s'affranchir du joug des infidèles, et, après avoir refoulé les Barbares en Asie, respirer l'air vivifiant de la Renaissance qui traversait l'Europe. L'unique moyen de regagner le temps perdu et de se remettre au pas avec l'Occident, c'était, ajoute le P. Pierling, d'aller à son école et de profiter de ses progrès, sitôt que la liberté nationale aurait été reconquise¹ ».

Aucun esprit de méthode ne présida d'ailleurs à ces tentatives. Iwan, le P. Pierling l'a constaté formellement, ne songea jamais à fonder une école, à répandre l'instruction, à introduire l'imprimerie. Jamais, malgré la communauté des croyances religieuses et des intérêts politiques, aucun de ces Grecs qui faisaient alors fureur en Italie ne fut invité à enseigner à Moscou.

Ce fut toute une épopée diplomatique que le mariage du tsar avec l'héritière des Paléologue. Les négociations n'exigèrent pas moins de quatre ans. Elles furent menées par l'illustre cardinal grec Besarion et par un aventurier italien établi à Moscou en qualité de maître de la monnaie du tsar, un certain Gian Battista della Volpe de Vicence, désigné dans les documents moscovites sous le nom d'Iwan Friazine².

Le mariage fut enfin célébré à Rome, par procuration, le 1^{er} juin 1472. Le 12 du même mois, la princesse, accompagnée de della Volpe, d'Antonio Bonumbre, évêque d'Accia en Corse, et d'une suite assez nombreuse, partit pour sa nouvelle et lointaine

Pétersbourg, 1864), l'*Histoire des Beaux-Arts* de Schnaase (t. III), le *Kremlin de Moscou*, de M. Fabricius (Moscou, 1883), l'*Album-Guide de Moscou*, de M. Charles Normand (Paris, 1890), enfin les deux intéressantes monographies du R. P. Pierling : *le Mariage d'un Tsar au Vatican, Iwan III et Zoé Paléologue* (Paris, 1887; extrait de la *Revue des Questions historiques*) et *la Russie et l'Orient* (édition entièrement refondue du travail précédent; Paris, Leroux, 1891).

1. *La Russie et l'Orient*, p. 107-108.

2. On a vu à tort un nom propre dans le mot Friazine. C'est un terme générique servant à désigner les étrangers d'origine latine, quelque chose comme le mot Franc appliqué par les Orientaux à tous les Européens sans distinction.

patrie. Une fresque de l'hôpital romain de Santo-Spirito représente la cérémonie, qui eut lieu sous les auspices du pape Sixte IV : « Paleologo Peloponesi et Leonardo Tocco Epiri dynastis, a Turcarum tyranno e dominiis ejectis, vitæ necessaria regali splendore suppeditari jubet Sextus, Sophiæ item, Thomæ Paleologi filiæ, quæ Ruthe-norum duci nupserat, præter amplissima alia munera sex millia



UNE FENÊTRE DU PALAIS ANGULEUX, A MOSCOU.

aureorum in dotem largitur », telle est l'inscription placée sous cette peinture, aujourd'hui fort endommagée.

Cette union ne fut pas stérile, au point de vue de l'art s'entend, et par une de ces contradictions si fréquentes dans l'histoire, ce fut par une princesse byzantine que la Renaissance pénétra en Russie, l'arche sainte du byzantinisme.

Outre un certain Antonio Ghislardi, neveu de della Volpe, Moscou avait alors pour hôte le Vénitien Trevisan, envoyé de la Sérénissime.

Un peu plus tard, en 1476, un autre envoyé de Venise, Ambrogio Contarini, y fit son apparition.

Venons-en aux choses de l'art : au moment de l'arrivée de Sophie Paléologue, Moscou n'avait ni ses flèches hardies, ni ses dômes éclatants. « La résidence des grands Khiaz, — affirme le P. Pierling, — se réduisait à un amas de chétives habitations, construites à peu de frais et sans aucune prétention artistique¹. » Ce fut du côté de l'architecture que le tsar porta ses premiers efforts.

Iwan III avait entrepris vers 1472 la reconstruction de la cathédrale de Moscou. Mais les architectes indigènes s'acquittèrent si mal de leur tâche que les murs s'écroulèrent avant que l'édifice fût achevé. Reconnaissant alors la nécessité de confier ce travail à des artistes plus habiles, Iwan — j'emprunte ce récit à Karamsin — fit venir des maçons pskoviens, élèves des Allemands, et il donna à Tolbouzin l'ordre de se procurer, en Italie, à quelque prix que ce fût, un bon architecte. Il est même probable que la construction de la cathédrale fut le principal motif de l'ambassade de Tolbouzin. « Celui-ci, ajoute Karamsin, fut très bien reçu à Venise; le nouveau doge Marcello lui remit, au nom de la République, 700 roubles pour remboursement des dépenses occasionnées à Moscou par l'ambassade de Trevisan. Il y trouva aussi un architecte bolonais, nommé Fioravanti Aristote, qui, alors appelé par Mahomet II pour construire à Constantinople le palais du Sultan, préféra cependant se rendre en Russie, à condition qu'on lui donnerait dix roubles d'appointement ou à peu près deux livres d'argent par mois. Arrivé à Moscou, — c'est toujours Karamsin qui parle, — Aristote examina les ruines de la nouvelle église du Kremlin; il loua le fini du travail; mais ayant reconnu que la chaux avait peu de consistance et que la pierre était trop tendre, il se décida à construire les voûtes en pierres de taille. Il fit un voyage à Vladimir, pour visiter l'ancienne cathédrale, qu'il admira comme un chef-d'œuvre de l'art. Il donna la mesure des briques à employer pour l'édifice, enseigna la manière de les cuire, de gâcher la chaux, et découvrit une très bonne terre glaise au delà du couvent d'Andronief. Au moyen d'un bélier, machine jusqu'alors inconnue aux Moscovites, il mina les murs de l'église du Kremlin, restés après sa chute. Enfin il creusa de nouveaux fondements et construisit la basilique de

1. « E fatto di legnami, così il castello come il resto della detta terra. » (Contarini, *Viaggi fatti da Venetia alla Tana, in Persia, India et in Constantinopoli*, fol. 89. Venise, 1545.)

l'Assomption, ce monument superbe qui nous reste encore de l'architecture gréco-italienne du xv^e siècle, objet d'admiration pour les contemporains, et digne des éloges des artistes modernes, tant sous le rapport de la solidité des fondements, que sous celui de la proportion et de la majesté. Cette église, bâtie dans l'espace de quatre ans, fut consacrée le 12 août 1479, par le métropolitain Géroncé, assisté du haut clergé. »



LA CATHÉDRALE DE L'ASSOMPTION, A MOSCOU.

Quelques mots, avant d'étudier la cathédrale de l'Assomption, sur son architecte, représentant précoce des arts et de l'industrie de l'Italie dans ces contrées lointaines.

Lorsque le Sénat vénitien désigna Aristotale Fioravante au choix du tsar, l'artiste bolonais était déjà connu par de nombreux travaux, dont on trouvera la liste dans mon *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*¹. Fioravante, comme on l'a vu, se mit en route en 1475. Il

1. Voy. sur la filiation Fioravante, *Gazette*, 3^e période, t. VIII, p. 279.

emmenait avec lui son fils Andrea et un jeune homme nommé Pietro.

De 1475 à 1479, comme il vient d'être dit, Fioravante éleva la cathédrale de l'Assomption (*Ouspienski-Sobor*), dans laquelle ce champion de la Renaissance s'assujettit, avec une rare souplesse, aux formes de l'architecture byzantine. A mon avis, aucun exemple n'est plus digne d'être médité par les historiens de l'art : il leur apprendra que, parce que tel ou tel monument est construit dans le style national, ce monument n'a pas forcément pour auteur un artiste indigène. Que de cas où les étrangers se sont vus forcés d'adopter, comme Fioravante, le style de leurs hôtes !

La cathédrale de l'Assomption, qui sert aujourd'hui encore au couronnement des tsars, occupe à peu près le centre du Kremlin. Elle s'annonce au dehors par une grande coupole haute de 42 mètres, flanquée de quatre petites. L'édifice a 50 archines de long sur 35 de large et 55 de haut, du sol au sommet de la plus haute coupole. Les murs sont reliés par des crampons de fer. Les voûtes, primitivement de la largeur d'une brique, ont été reconstruites en ogives, en 1626, en même temps qu'on élevait des contreforts aux quatre angles extérieurs.

Malgré des mutilations et des restaurations sans nombre (en 1493, à la suite d'un incendie, en 1612, 1682, 1737, 1882, etc.), la cathédrale de l'Assomption fut toujours rétablie dans son état primitif. Aussi pouvons-nous la considérer comme un spécimen authentique de l'architecture byzantino-italienne, telle que l'entendait Fioravante.

A l'intérieur, d'après l'analyse de Schnaase, l'impression est tout à fait celle d'une église byzantine. A l'extérieur, on reconnaît les influences occidentales. Le rez-de-chaussée montre de fausses arcades dont les colonnettes reposent sur des consoles et sont munies, comme dans le style roman, de tailloirs et de bagues sur les colonnes. La Renaissance italienne se manifeste dans la composition des piliers, des pilastres ainsi que de l'abside, et dans un sentiment plus juste des hauteurs¹. J'ajouterai que les grandes arcades de l'extérieur avec leurs tympans rappellent les modèles vénitiens.

Écoutons à son tour Théophile Gautier, toujours si précis en ses observations : « La cathédrale actuelle date seulement du xv^e siècle, malgré ses airs byzantins et son aspect archaïque. On est surpris d'apprendre qu'elle est l'œuvre de Fioravanti, architecte bolonais,

1. *Geschichte der bildenden Künste*, t. III, p. 353-355.

que les Russes nomment Aristotele, peut-être à cause de son grand savoir. L'idée qui se présenterait serait celle d'un architecte grec appelé de Constantinople, la tête toute remplie encore de Sainte-



LA CATHÉDRALE DE SAINT-BASILE (1554), A MOSCOU.

Sophie et des types de l'architecture gréco-orientale. L'Assomption est presque carrée, et ses grands murs s'élèvent droits avec une fierté de jet surprenante. Quatre énormes piliers, gros comme des tours, puissants comme les colonnes du palais de Karnak, supportent la

coupole centrale posée sur un toit plat, dans le style asiatique, et flanquée de quatre coupoles plus petites¹. »

Rien ne jure davantage avec la simplicité, toute classique, de la cathédrale de l'Assomption, que l'exubérance de la cathédrale de Saint-Basile construite en 1554 par Iwan le Terrible.

Quelques années plus tard (en 1482, d'après M. Fabricius, en 1489, d'après M. Normand, Iwan III fit démolir, à l'exception de l'étage inférieur, la cathédrale de l'Annonciation (*Blagovi echthensky*), fondée en 1291, et fit éléver sur ses restes un édifice nouveau. Ce sanctuaire, dont la construction fut dirigée un instant par Solari (1491) ne fut toutefois achevé qu'en 1507, par l'architecte milanais Alevise. Brûlé en 1547, il fut reconstruit en 1554, sous Iwan le Terrible, et finalement restauré entre 1863 et 1867.

Le portail de la cathédrale de l'Annonciation contient des motifs absolument classiques : des antéfixes, des feuilles d'acanthe, des cordons de perles, des oves, des denticules, des rais de cœur, des palmettes et surtout des candélabres avec des dauphins et des trépieds, motifs si caractéristiques. L'entablement et l'ensemble de la porte ne rappellent pas moins l'arrangement familier aux architectes italiens².

On affirme que Fioravante traça également les plans de la cathédrale de Saint-Michel ou cathédrale des Saints-Archanges, qui ne diffère que peu de la cathédrale de l'Assomption. Ce ne fut toutefois que longtemps plus tard que le Vénitien Alevise termina cet édifice et le surmonta d'une coupole.

Le rôle de Fioravante ne se borna pas à l'architecture : en vrai encyclopédiste, il devait prouver qu'il était également familiarisé avec les arts du métal. C'est ainsi qu'il grava des matrices de monnaies (deux de ses pièces, portant, au droit, saint Georges à cheval et, au revers, l'inscription Aristoteles, sont publiées dans le mémoire de M. Malagola), et fondit, soit des canons, soit des cloches. A l'exposition polytechnique qui eut lieu à Moscou en 1872, le plus ancien canon fondu exposé, un canon en bronze, avait pour auteur l'artiste italien.

Un compatriote de Fioravante, l'orfèvre Trifone, de Cattaro en Dalmatie, résidait à Moscou en 1476 : Contarini nous apprend qu'il exécutait pour le tsar « moti belli vasi et lavori ».

1. *Voyage en Russie*, p. 275.

2. Nous en donnons ci-contre la gravure d'après les *Antiquités de l'Empire de Russie*, t. VI, pl. 38.



PORAIL DE LA CATHÉDRALE DE L'ANNONCIATION, A MOSCOU.

Fioravante ne s'était pas fixé à Moscou sans espoir de retour : il ne cessait d'entretenir des relations avec sa patrie. Nous savons notamment qu'il envoya au duc de Milan des faucons et des gerfauts, que celui-ci payait largement avec des ducats et des étoffes. En 1479, ses concitoyens, les conservateurs de la ville de Bologne, réclamèrent son renvoi. Mais le tsar ne donna pas suite à leur demande. Plus tard, lui-même, effrayé par la justice sommaire et sanglante du grand Kniaz, médita la fuite, mais fut contraint de rester¹.

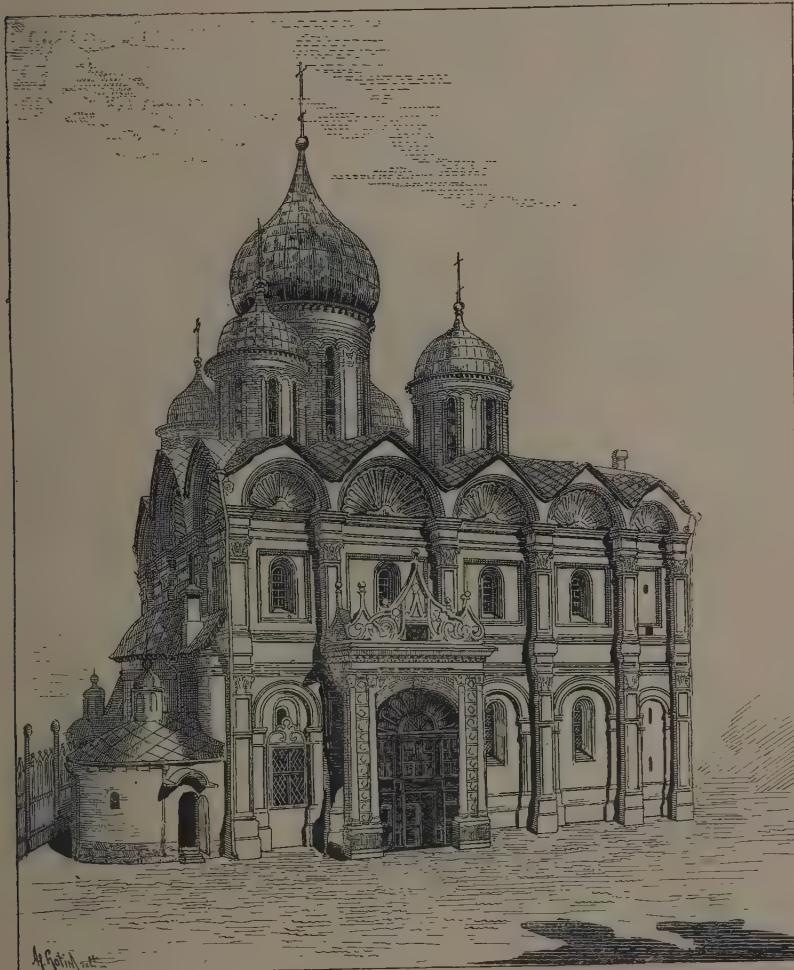
En 1476, l'ambassadeur vénitien Contarini logea pendant quelques jours dans la maison de Fioravante : cette maison, qui était fort convenable (« assai debita »), était située dans le voisinage du palais du tsar. Après 1479, on perd les traces du protagoniste de la Renaissance en Russie. Il semble être mort vers 1486.

Enchanté de l'habileté d'Aristotele Fioravante, Iwan III expédia différents ambassadeurs en Italie pour lui ramener d'autres artistes. Il fit venir, en 1484, le Friazine Antonio ; puis, en 1487, le Friazine Marco Rufi. La mission confiée à ces maîtres fut la reconstruction des fortifications du Kremlin. Voici à ce sujet le récit de Karamsin : « C'est aussi à Iwan que nous devons les belles murailles et les tours de Kremlin ; car celles construites sous le règne de Dmitri Donskoï avaient été ruinées, au point que notre capitale n'avait plus aucune fortification en pierre. Le 19 juillet 1485, l'Italien Antonio bâtit une tour sur la Moskva ; en 1488, il en éleva une autre qui reçut le nom de Sviblof, sous laquelle il pratiqua des souterrains ; ensuite deux autres encore au-dessus des portes de Borovitsk et de Constantin ; enfin une troisième à laquelle on donna le nom de Trolof. Marco construisit celle de Beklemichef. La tour de la Neglinnaïa fut construite, en 1492, par un artiste dont le nom ne nous est pas parvenu. On entoura toute la forteresse d'une muraille large et solide, et le tsar fit abattre toutes les maisons, jusqu'aux églises mêmes qui se trouvaient aux environs, fixant à cent neuf sagènes l'espace qui devait exister entre ces murs et les autres édifices de la ville. »¹

C'est cette muraille d'Iwan III qui subsiste encore aujourd'hui, au témoignage de Théophile Gautier, « mais souvent restaurée et refaite en maint endroit. D'épaisses couches de crépi empêchent d'ailleurs de découvrir les blessures que le temps peut y avoir faites et les

1. Pierling, *La Russie et l'Orient*, p. 125.

noires traces du grand incendie de 1812, qui du reste ne fit que lécher de ses longues flammes l'enceinte extérieure¹ ».



LA CATHÉDRALE DE SAINT-MICHEL ET DES SAINT-SARCHANGES, A MOSCOU.

Il serait intéressant de savoir quelles sont les particularités du système de fortification adopté dans cette vaste enceinte, et quelle

1. *Voyage en Russie*, p. 269.

part les inventions des ingénieurs militaires italiens peuvent y revendiquer. On comprendra que je me borne à signaler le problème sans essayer de le résoudre.

L'année 1490 est marquée par une nouvelle invasion italienne : on voit arriver simultanément à Moscou l'architecte milanais Pietro-Antonio, son élève, le fondeur de canons Zanantonio, l'argenter Cristoforo, avec deux élèves originaires de Rome, Jacopo et sa femme. L'Allemand Alberto de Lübeck et son élève Carlo, de passage à Milan, s'étaient joints à la caravane. Ce Pietro-Antonio, d'après une note dont je suis redevable à l'obligeance du R. P. Pierling, est certainement identique à Pietro-Antonio Solari, fils de feu noble homme Boniforte et de Giovannina de Cisate, que nous savons être mort en Russie le 22 novembre 1493¹.

Les travaux auxquels Solari attacha son nom sont des plus considérables. En 1491, il collabora à l'achèvement de l'église de l'Annonciation. La même année il construisit au Kremlin la porte Spankoï ou porte Sainte, et la porte de Nicolas, ainsi que la tour du Sauveur. Au temps de Possevino encore, une inscription tracée sur la porte de la forteresse rappelait la part que l'artiste italien avait prise à ce travail.

Dans le domaine de l'architecture civile, l'ouvrage le plus caractéristique de Marco Ruffi et de Pietro-Antonio Solari est le Palais Anguleux ou Palais à Facettes (*Granovitaya Palata*), commencé par le premier en 1487, achevé par le second en 1491². Cet édifice, situé vers le centre du Kremlin, tire son nom de l'appareil dont firent choix les deux architectes italiens : des pierres taillées à facettes, comme dans le célèbre Palais des Diamants de Ferrare³. Mais là ne se borne pas sa parenté avec l'Italie : la porte principale de la chambre d'Or procède évidemment d'un modèle italien. Le chambranle comprend des profils analogues à ceux des fenêtres du palais de Venise à Rome ;

1. Archives d'Etat de Milan; *Registri ducali*, n° 61, fol. 103 v^o. Cf. fol. 149 v^o. Le 27 janvier 1494, la veuve et les fils de Solari furent envoyés en possession de son héritage.

2. *Antiquités de l'empire de Russie*, t. VI, pl. 2. Kiprianoff, pl. 20.

3. Qu'on ne m'objecte pas que le Palais des Diamants de Ferrare ne fut commencé qu'en 1493 : ce genre d'appareil était employé en Italie longtemps auparavant. Il est facile de s'en convaincre en examinant, au Musée du Louvre, le fragment de prédelle de Gentile da Fabriano (1423). On y voit un palais dont chaque pierre est taillée à facettes.

UNE DES COURS DU KREMLIN, AVEC LE TEREM.



on y remarque des palmettes, des rais de cœur et des oves. Quant aux arabesques, elles sont traitées dans le style oriental, non dans le style classique. L'escalier rouge, qui conduit au Palais Anguleux, rappelle également les constructions de Venise ancienne. Ce qui complète la ressemblance, affirme M. Fabricius (p. 298), ce sont les lions de pierre sculptés en 1686.

Après la mort prématuée de Solari (1493), l'architecte Alevise ou Alevigo Novi de Milan vint prendre sa place (1494). Ce fut lui qui rebâtit la cathédrale de l'Annonciation. Il eut également une part importante à la construction des tours du Kremlin. Ici encore, je laisse la parole à Karamsin : « En 1492, Iwan fit abattre l'ancien palais et en construisit un nouveau sur la place d'Yaroslaf, derrière l'église de Saint-Michel-Archange. Mais il ne l'habita pas longtemps. En 1493, un violent incendie réduisit en cendres toute la ville, depuis l'église de Saint-Nicolas jusqu'à la campagne, de l'autre côté de la Moskva, et l'obligea à se transporter dans une habitation qu'il possédait sur la Yaousa. Cet événement lui donna l'idée de construire un palais en briques, qu'Alevizio commença en 1499. Des caves et des glacières profondes servirent à établir les fondements de ce somptueux bâtiment, achevé neuf ans après, et connu jusqu'à présent sous le nom de Palais du Belvédère. »

Le Belvédère (*Palais du Terem*), construit, comme on l'a vu, de 1499 à 1508, comprend deux étages inférieurs et deux étages supérieurs, ces derniers datent de 1636 seulement. Les étages inférieurs, avec leurs incrustations et leurs arcades divisées en deux par des colonnettes, ne sont pas sans analogies avec la cour du Palais ducal de Venise.

Un autre ouvrage d'Alevise, la cathédrale de Saint-Michel ou des Archanges (commencée, ce semble, par Fioravante), fut, d'après Fabricius, consacré en 1500 (d'après d'autres, la construction date de 1505-1509). L'auteur russe ajoute que ce sanctuaire est construit en style byzantin ; sa forme, rapporte-t-il, est rectangulaire, ses voûtes sont supportées par quatre piliers placés au centre, et la muraille orientale, vers laquelle se trouvent les autels, est formée par trois saillies arrondies. Les pilastres et les frontons semi-circulaires, à fond rayonné comme des coquillages, procèdent incontestablement de modèles vénitiens, notamment de l'église San-Zaccaria.

Voilà donc un fait désormais acquis à l'histoire : le *Kremlin* est pour la majeure partie l'œuvre d'artistes italiens et cet ensemble

grandiose, si longtemps admiré comme un spécimen de l'art russe, doit être inscrit à l'actif de la Renaissance.

Il serait à souhaiter qu'un archéologue ou architecte moscovite relevât les innombrables motifs italiens qui abondent dans cette vaste agglomération d'édifices : fenêtres à baldaquins, niches en forme de coquilles, incrustations, et tant d'autres emprunts faits à la Renaissance, je veux dire à l'École vénitienne. Celle-ci, en effet, qui formait comme un compromis entre l'art italien et l'art oriental, devait se prêter mieux que toute autre École à servir d'initiatrice à un Empire que tant de liens rattachaient à l'Orient.

En outre des architectes, Iwan III fit venir d'Italie des fondeurs de canons et des graveurs de monnaies.

En 1488, le Génois Paolo de Bosio ou de' Boschi fondit à Moscou un énorme canon, que l'on nomma *Tzar-Pouchka*, c'est-à-dire le roi des canons¹. En 1490, ainsi que nous l'avons vu, un autre fondeur, Zanantonio, se fixa dans la capitale d'Iwan III en compagnie de Solari. Nous rencontrons ensuite, en 1494, un troisième fondeur, Pietro de Milan. De même, en 1504, de nombreux orfèvres, fondeurs et architectes italiens vinrent s'établir à Moscou.

Au diplomate, à l'ingénieur, à l'artiste, vint se joindre, comme de droit, le médecin, cet autre champion de la Renaissance. Mal en prit à Léon Jidovine, l'Hippocrate israélite, ramené de Venise, en 1490, par les ambassadeurs moscovites : il avait répondu sur sa tête de la guérison du tsarevitch. Celui-ci ayant succombé, le faux prophète eut la tête tranchée.

La sculpture, la peinture, les arts décoratifs de la Russie, semblent avoir complètement échappé à l'action de la Renaissance. Cette circonstance me confirme dans la conviction qu'Iwan III, en invitant le concours des Italiens, entendait s'adresser non pas tant aux artistes qu'aux ingénieurs, aux constructeurs, aux hommes de science, en un mot. L'esthétique n'avait pas plus à voir dans les encouragements qu'il prodigua aux étrangers que dans ceux que leur prodigua deux siècles plus tard Pierre le Grand.

Le fils et successeur d'Iwan III, Vasili IV (1505-1533), continua,

1. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria*, t. VI, p. 400.

du moins pendant quelque temps, les errements de son père. Il fit poursuivre les travaux de la cathédrale de Saint-Michel ou des Saints-Archanges. Il engagea également à son service un fondeur et bombardier italien, du nom de Bartolommeo, qui fut assez heureux, lors de la défaite de Kasan, pour ramener sa bombarde¹.

Mais bientôt la barbarie et l'ignorance reprit le dessus. Lorsque le successeur de Vasili, Iwan le Terrible (1533-1584), fit appel à des étrangers, le vent avait tourné : des artistes allemands prirent la place des artistes italiens².

La floraison de la Renaissance fut donc aussi hâtive en Russie qu'en Turquie. L'arbre n'avait pas eu le temps de jeter des racines : c'était bien la maison bâtie sur le sable dont parle l'Évangile.

L'exemple de la Russie nous permet de poser une loi assez curieuse ; il nous apprend que la Renaissance ne pouvait prospérer que là où dominaient les éléments latins, ou plus exactement les éléments de culture latine, tels que les avaient propagés l'Église catholique. Quant aux éléments ethnographiques proprement dits, ils n'ont décidément rien à voir ici : la preuve c'est que l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, et jusqu'à la Scandinavie, ont accepté la Renaissance avec non moins d'empressement que les pays latins, l'Espagne, la France et l'Italie elle-même.

EUGÈNE MÜNTZ

(*La suite prochainement.*)

1. A. de Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*, t. I, p. 79.

2. Fiorillo, *Kleine Schriften*, t. II, p. 48-49.





Th. Lawrence pinx.

A. Bertrand sc.

LA PRINCESSE CLÉMENTINE DE METTERNICH
(Exposition des Cent Chefs-d'Œuvre.)

LA
PRINCESSE CLÉMENTINE DE METTERNICH
PEINTURE DE LAWRENCE

GRAVÉE EN COULEURS PAR M. A. BERTRAND.



Le portrait de la princesse Clémentine de Metternich a été une des peintures à sensation de la dernière Exposition des cent chefs-d'œuvre. Voici dans quels termes l'appréciait notre collaborateur, M. Paul Lefort¹ : « Nous avons à l'Exposition un merveilleux portrait de la princesse Clémentine de Metternich, où l'élégante et gracile personne est représentée en Hébé. Vêtue d'une gaze légère qui laisse à découvert les bras et l'épaule gauche, dont les carnations délicatement nacrées sont peintes à ravir, la jeune Hébé semble éléver en l'air un objet quelconque dans le but visible d'agacer un aigle qui voudrait sans doute s'en emparer. C'est bien là une allégorie dans le goût du temps, d'intention fine et malicieuse ; mais que l'on n'est guère tenté de plaindre l'oiseau du maître des dieux d'être ainsi lutiné ! »

« Un peu maniérée dans la sveltesse de sa pose, cette coquette Hébé, exécutée avec une exquise légèreté de pinceau, s'enlève en clair sur un ciel bleu d'outremer. Nous ne savons pas si ce portrait a été ressemblant, mais on peut toujours soupçonner que le modèle devait être aussi gracieux et joli que spirituel. »

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. VIII, p. 47.

M^{me} la princesse de Metternich, qui a bien voulu nous autoriser à graver ce portrait, a eu l'extrême obligeance de nous communiquer quelques renseignements sur le modèle et sur les circonstances où Thomas Lawrence fut appelé à reproduire ses traits charmants.

La princesse Clémentine naquit le 30 août 1804; elle était la fille du prince de Metternich, le célèbre chancelier d'État autrichien, et de la princesse Éléonore, née comtesse de Kaunitz-Rietberg¹. Un jour qu'elle se promenait dans Vienne, accompagnée de son institutrice, elle fut rencontrée par Lawrence qui s'y trouvait alors. Frappé de la merveilleuse beauté de la jeune fille, Lawrence se mit à la suivre, et la voyant entrer sous la porte cochère de la chancellerie d'État, il se renseigna auprès du portier.

Sans perdre une seconde il se fait introduire auprès du prince qu'il connaissait beaucoup, et à brûle-pourpoint le supplie de lui laisser peindre la beauté merveilleuse qu'il venait d'entrevoir. Le prince hésitait, ne cachant pas que le prix auquel était coté le talent de l'artiste l'effrayait un peu... Bref, Lawrence insista et le prince lui permit de faire une esquisse au crayon, remettant à plus tard l'exécution de la peinture. La princesse Clémentine posa une fois seulement. On a conservé dans sa famille le dessin de Lawrence qui est, paraît-il, un chef-d'œuvre : la ressemblance était si frappante que les hésitations du prince de Metternich ne tinrent pas contre son désir de posséder la peinture. Lawrence se mit aussitôt à l'œuvre. C'était en 1819.

Le portrait était à peine terminé, quand un affreux malheur vint frapper la famille de Metternich : la princesse Clémentine succombait en quelques jours à une maladie de poitrine. Le tableau, que Lawrence avait emporté en Angleterre pour en terminer les détails, tels que l'aigle et les fonds, arriva à Vienne la veille de sa mort qui eut lieu le 6 mai 1820. Avant de mourir, la malheureuse enfant demanda à voir son portrait; après l'avoir longuement contemplé, elle voulut qu'on lui apportât un miroir, mais après y avoir jeté un regard, elle le laissa retomber aussitôt en s'écriant : « Mon Dieu ! que je suis changée ! » La pauvre Hébé succombait à l'âge de 16 ans; le monde ne l'aura connue sous d'autres traits que ceux de la déesse de la Jeunesse que la nature lui avait donnés et qui revivront éternellement dans la peinture de Lawrence.

1. M. le prince de Metternich, ambassadeur d'Autriche à Paris, de 1859 à 1871, est le frère de la princesse Clémentine : mais il est né du second mariage du chancelier d'État.

+

L'œuvre de Lawrence est de celles qui, à son époque, eussent été certainement reproduites par la gravure en couleurs si le tableau avait été accessible; autorisée à le graver, la *Gazette* a pensé qu'il fallait essayer de faire revivre des procédés depuis longtemps oubliés pour traduire dans la langue du temps la peinture légère, brillante et volontairement superficielle du maître anglais. Nous avons fait appel à M. A. Bertrand qui joint à ses qualités d'artiste graveur une connaissance approfondie de l'outillage spécial, des procédés de gravure et d'impression au moyen desquels il est possible de mener à bien un travail réputé avec raison comme étant des plus difficiles.

L'estampe en couleurs que nous publions d'après le tableau de Lawrence, a été gravée à la roulette sur trois planches de cuivre. La photographie n'y joue aucun rôle et il n'y a pas une seule retouche à la main; tous les tons sont obtenus directement de l'impression successive de trois planches où sont gravées séparément les trois couleurs dites primitives : le bleu, le jaune et le rouge. M. Bertrand, par la sûreté de son modelé des couleurs et la connaissance qu'il a des effets produits par le mélange ou la juxtaposition des tons francs, a obtenu les colorations les plus variées et les plus inattendues. Pour bien apprécier son œuvre, il faudrait avoir sous les yeux des épreuves monochromes de chaque couleur employée : on a peine à comprendre, en examinant séparément chacune d'elles, que la superposition des tons sur une feuille de papier puisse engendrer une image définitive où ne subsiste dans sa tonalité exacte aucune des couleurs employées par l'imprimeur.

Les difficultés de tirage ne sont pas considérables, sans quoi une revue comme la *Gazette* parviendrait malaisément à établir le nombre d'épreuves qui lui sont nécessaires ; mais le choix des encres de couleur et leur emploi compliquent singulièrement la tâche de l'imprimeur. Les hommes du métier se rendront compte des obstacles surmontés en voyant à quel résultat on peut atteindre avec un nombre aussi restreint de cuivres gravés. Les anciens qui ont laissé des merveilles dans l'estampe en couleurs, employaient un grand nombre de planches; je ne parle pas des impressions « à la poupée », où il n'y a qu'une planche sur laquelle tous les tons sont appliqués à

la main pour être imprimés d'un seul coup : c'est bien de l'impression en couleurs, mais c'est surtout du coloriage que l'on pourrait aussi bien mettre sur chaque épreuve tirée en noir sur la planche. Ici point d'artifice d'aucun genre; l'impression reste dans son rôle qui est de rendre visible le travail du graveur, sans qu'il y ait besoin de s'en remettre au goût de l'imprimeur.

La *Gazette* ne s'en tiendra pas à cet essai : M. A. Bertrand, à qui nous devons cette charmante transcription du tableau de Lawrence, grave en ce moment diverses planches, notamment d'après Isabey, que nous publierons prochainement.

ALFRED DE LOSTALOT.



L'EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF DE MADRID

(PREMIER ARTICLE.)



oici une exposition qui fait réellement honneur à toutes les personnes qui l'ont organisée. C'est la première fois que l'on a pu réunir en Espagne une si grande quantité d'objets, dont beaucoup présentent la plus haute valeur artistique. Nombreux sont les manuscrits et les peintures vus pour la première fois par le public. Quant

aux pièces d'orfèvrerie, aux tapisseries et aux émaux, l'existence de la plupart d'entre eux était, jusqu'ici, presque inconnue. D'ailleurs tout le monde a concouru à la réussite de cette exposition. L'État a fait sortir des magasins du Palais-Royal de Madrid d'admirables séries de tapisseries du xv^e siècle, flamandes et françaises. Le monastère de l'Escurial a envoyé des manuscrits précieux. Le Musée Archéologique et la Bibliothèque Nationale de Madrid ont choisi les premières pièces de leurs magnifiques collections. Les églises et les couvents se sont dépouillés provisoirement d'une partie de leurs richesses. De nombreux amateurs, parmi lesquels M. le comte de Valencia, ont mis à la disposition du comité leurs plus beaux objets. C'est grâce à ce généreux désintéressement qu'a pu être réuni un ensemble de trésors archéologiques, tel qu'on n'en avait jamais vu à Madrid. Aussi ce fut-il une fort agréable surprise

pour les étrangers qui, comme nous, s'étaient rendus à Madrid pour l'Exposition d'art rétrospectif. Ajoutons aussi qu'elle est particulièrement intéressante pour nous, par l'importance de quelques pièces d'origine française qu'on ne croyait guère y rencontrer. Les principaux organisateurs de cette exposition n'ont rien négligé pour en faciliter à leurs hôtes étrangers l'accès et l'étude. Je dois tout particulièrement citer ici les noms de M. le R. P. Fitta, administrateur général, M. Catalina y Garcia, M. le comte de Valencia, l'éminent conservateur de l'Armeria Real, M. Rada y Delgado, directeur du Musée Archéologique, M. le général Noguès, M. le commandant Herrera, M. Minguez, etc.

L'Exposition d'Art rétrospectif ne forme qu'une des sections des nombreuses expositions historiques organisées au Nouveau Musée à l'occasion des fêtes de la découverte du Nouveau Monde.

Dans le somptueux monument qui, sous le nom général de Musée Archéologique, doit réunir l'ancien Musée Archéologique, la Bibliothèque Nationale, le Musée de Peinture moderne, le Musée d'Ethnographie et le Cabinet numismatique, on avait réservé le rez-de-chaussée à la section préhistorique et ethnographique, où les différents États d'Amérique avaient envoyé des spécimens de la civilisation américaine antérieure à la conquête européenne. Le premier étage était entièrement consacré à l'Exposition d'Art rétrospectif. Nous ne saurions trop louer la bonne organisation de toutes ces salles, d'ailleurs admirablement disposées pour mettre en valeur les collections qui y seront placées dans la suite. Nous allons successivement passer en revue les diverses séries d'objets d'art s'y trouvant actuellement réunies.

PEINTURES.

NOMBREUSES sont les anciennes peintures espagnoles des écoles primitives. Deux salles sont décorées de diptyques et de triptyques, peints sur bois, la plupart sur fond d'or. Quoique toutes ces figures de saints et de saintes aient une certaine dureté, un style un peu sauvage, elles ne manquent pas de caractère. Beaucoup rappellent une influence flamande. Cet ensemble est fort curieux au point de vue de l'histoire de la peinture en Espagne, mais cette réunion est loin d'être aussi intéressante que les quelques peintures qui se trouvent dispersées dans toutes les autres salles.

Le portrait d'Isabelle la Catholique, appartenant à M. le comte de Valencia, est une pièce fort importante au point de vue historique. Peint sur bois, il représente le buste de la reine, tournée à droite, la tête couverte d'un bonnet; au-dessous, une longue inscription rappelle les succès de ses entreprises. Un second portrait de la reine se voit dans la vitrine de M. le général Noguès, non loin du précédent. Un troisième, où la reine est peinte également en buste (Collection du Palais Royal), se trouve à côté d'un grand panneau



PORTRAIT D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.

(Collection de M. le comte de Valencia.)

représentant une figure de Sibylle debout, dans un encadrement architectural, merveilleuse peinture qui, d'après l'opinion de M. Hymans, serait de la manière de Lambert Lombard, le peintre attitré de Philippe II.

Parmi les pièces exposées par le Musée Archéologique, je dois particulièrement mentionner une peinture sur bois du commencement du xv^e siècle, qui, malgré son origine espagnole, a un caractère flamand très prononcé. Dieu le Père tient le Christ sur ses genoux. Au-dessus, la colombe du Saint-Esprit, en bas des nuages. Cette représentation de la Trinité a dû faire partie d'un diptyque, car l'on voit sur l'un des côtés du cadre la place de charnières.

Un triptyque du xv^e siècle de grande dimension (les volets ont 2^m, 70 de hauteur), exposé par le couvent de Tordesillas (Vieille-Castille) où fut enfermée Jeanne la Folle, est un curieux exemple de la réunion de sculptures sur bois et de peintures. Le centre est composé entièrement de sujets en bois sculpté, appliqués sur le fond. La Crucifixion domine les autres scènes de la vie du Christ, le Christ à la colonne, la mise au tombeau, le Christ sortant du tombeau, etc. Au-dessus de ces groupes de figures, des arcatures gothiques finement exécutées. Les deux volets de ce monument, chacun formé de deux parties, sont peints et représentent l'Annonciation, la Visitation, la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, etc. Le portrait du donateur à genoux, est sur l'un des volets. Les sculptures sont bien flamandes. Nous n'en dirons pas autant des peintures qui, bien que fortement influencées par l'art du Nord, nous paraissent devoir être attribuées à un des représentants d'une école espagnole du xv^e siècle.

Dans la belle collection de M. le comte de Valencia se trouve un très remarquable portrait du célèbre poète Francisco de Quevedo, œuvre d'un grand caractère. Deux portraits de premier ordre, ceux du duc et de la duchesse de Villa-Hermosa, ne sauraient être passés sous silence. Fort peu connus, ils appartiennent à la première manière de Velasquez. De ce maître on peut admirer encore deux portraits : ceux de Philippe IV et de sa femme, provenant des collections royales, ainsi qu'un petit médaillon à l'effigie du comte-duc d'Olivarès, peut-être le modèle de l'eau-forte si originale dont la *Gazette* a donné, en 1883, la reproduction. Bien que peint à l'huile, il ressemble à une miniature, tant la finesse du dessin est grande.

La peinture flamande est représentée par quelques pièces tout à fait remarquables. Un *Crucifiement* de Rogier Van der Weyden, peint à la détrempe, est une pièce hors ligne, tant par son grand caractère que par ses dimensions et sa bonne conservation. On doit de le voir exposé à M. le comte de Valencia qui, par une rare bonne fortune, a pu le découvrir dans les magasins de l'Escurial. C'est également de l'Escurial, que M. le comte de Valencia, dont le nom reviendra fréquemment dans ce compte rendu, a pu faire sortir un important triptyque de Jérôme Bosch, maquette de tapisseries, qui sont exposées non loin. La Création, le Triomphe de l'Église catholique et l'Enfer y sont figurés avec ce mélange de tragique et de grotesque qu'unissait avec une rare habileté cet artiste si étonnant. Des collections royales proviennent un *Jésus insulté* du même maître, où, d'après la tradition, il se serait représenté dans la figure du Christ.

Deux toiles du même peintre, un Repas (ancienne collection José de Madrazo) et un Saint Antoine, ont été prêtées par M. Pedro Bosch et se trouvent accrochées dans une des premières salles de l'Exposition.

Un délicieux petit triptyque, peint sur vélin, comme une véritable miniature, provient de l'Escurial. Sur le volet de droite, on voit la fuite de la Sainte Famille en Égypte ; au centre, saint Jérôme dans le désert ; à côté de lui, le lion auquel il a enlevé une épine ; derrière lui, le chapeau de cardinal et le manteau de pourpre ; le tout au milieu d'un paysage d'une couleur des plus fraîches. Sur l'autre volet, saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus assis sur son livre de prières. Cette charmante peinture, d'un peintre brugeois du xv^e siècle, est d'une rare finesse de dessin et d'un riche coloris. Les figures sont d'un excellent modelé, le saint Jérôme peut, sans hésitation, être qualifié d'œuvre magistrale. Un autre petit triptyque, qu'on a attribué à Jean van Eyck, peint sur bois, représente comme sujet principal la descente de la croix et, sur un des volets, saint François agenouillé recevant les stigmates. De Valence vient un autre petit triptyque, tout à fait dans la manière de Van der Weyden.

D'une des résidences royales a été apporté à l'Exposition, par M. le comte de Valencia, un portrait sur bois de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, le fondateur de l'ordre de la Toison d'Or. Le duc en buste est tourné à droite ; il porte au cou le collier de son ordre, il est vêtu d'un costume noir. En haut du champ se lit l'inscription :

LE DVCK PHYLIPE
DE BOVRGVNGE



LA SIBYLLE ÉRYTHRÉE.

(Peinture attribuée à Lamb. Lombard.)

La physionomie ducale a une grande expression. L'auteur de ce portrait, qui a mis derrière l'effigie sa signature, un cloporte, est certainement un des plus habiles peintres flamands ou franco-flamands qui ont travaillé à la cour somptueuse des ducs de Bourgogne. Avant d'appartenir à la couronne d'Espagne, ce portrait avait fait partie des collections d'Isabelle Farnèse, dont il porte la marque : une fleur de lis. Quinze petites peintures des collections royales, les scènes de la Passion, sont dues à la main de l'un des meilleurs miniaturistes de l'école de Bruges de la fin du xv^e siècle.

Dans une des salles du rez-de-chaussée, le Portugal a exposé un certain nombre d'objets d'art, parmi lesquels on remarque deux panneaux de bois peints, dignes d'être mentionnés. Ce sont deux fragments, peints sur les deux côtés, que conserve actuellement l'église de la « Madre de Deos » de Lisbonne. Sur l'un, se voient les fiançailles du roi Jean III (1521-1557); au dos, le débarquement des reliques de sainte Aula et leur transport dans le monastère de la Madre de Deos; l'autre panneau représente une scène analogue et au dos, le « casamento » de Jean III. Ces peintures, du commencement du xvi^e siècle, sont des exemples fort curieux de l'école portugaise. Elles rappellent l'art flamand; d'ailleurs on sait que des artistes du Nord sont allés, au xv^e siècle, en Portugal. Malheureusement ces deux panneaux sont mutilés. Le roi Jean V, au xviii^e siècle, les fit couper pour en faire les portes d'une armoire dans la sacristie de l'église où ils sont aujourd'hui. M. R. Ortigao, représentant du Portugal à l'Exposition de Madrid, a pu les retirer provisoirement et ainsi, peut-être, les sauver de la destruction. Le bas de chacun et les côtés ont disparu dans l'acte de vandalisme qui a présidé à leur affectation actuelle¹.

A côté des différentes peintures que nous venons de décrire, on peut encore admirer un nombre d'œuvres non moins intéressantes. Ainsi, des collections royales proviennent plusieurs portraits : celui de dona Isabelle-Claire-Eugénie, qu'on croit être de Rubens, trop restauré pour que l'on puisse juger si cette attribution est acceptable; celui de sœur Marguerite de la Cruz, fille de l'empereur Maximilien; un autre, qu'on suppose représenter dona Juana, fille de Philippe II, cette princesse est couverte de joyaux et de perles parmi lesquelles on en distingue une, célèbre sous le nom de « peregrina », que portent

1. Ces panneaux ont 83 centimètres de largeur sur 67 de hauteur.

ordinairement les reines d'Espagne sur leurs portraits. D'une assez jolie expression, cette peinture dénote une grande habileté de la part de l'artiste dont le nom se voit au bas avec la date : *Georgius en 1573.*



LE ROI DE FRANCE CHARLES VIII,
D'APRÈS UNE MINIATURE DE SON LIVRE D'HEURES.
(Bibliothèque nationale de Madrid.)

Un portrait de Charles-Quint, par Juan Pantoja de la Cruz; un autre de don Sébastien, ce prince dont la vie fut si mystérieuse, jeune garçon de quatorze à quinze ans, peint par Christobal de Moralès en 1565; un autre petit portrait d'un personnage inconnu,

attribué à Albert Dürer, de l'ancienne collection d'Isabelle Farnèse, il se trouvait dans la résidence royale de « Riofrio »; et pour terminer, un tout petit portrait de Philippe II attribué à Sanchez Coello. Quand nous aurons parlé d'un Zurbaran, de la collection de M. Pedro Bosch, la Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, nous aurons mentionné les principales peintures de l'Exposition d'Art rétrospectif de Madrid.

MANUSCRITS.

Si les peintures se trouvent en nombre respectable à l'Exposition de Madrid, les manuscrits et surtout les manuscrits enluminés les égalent, aussi bien par leur quantité que par leur richesse et leur intérêt. La Bibliothèque Nationale, l'Escurial et la Bibliothèque de l'Université ont envoyé des pièces de premier ordre, auxquelles s'est ajouté un manuscrit des plus importants, qui fait partie d'une collection particulière. Dans cet ensemble considérable nous devons signaler tout d'abord le livre d'heures de Jeanne la Folle, exposé par la Bibliothèque de S. M. Plusieurs savants ont cru que ce manuscrit a appartenu à Jeanne Enrike, femme du roi de Navarre, de Sicile et d'Aragon Jean II, et mère de Ferdinand le Catholique; mais les recherches de M. Zarco del Valle et de M. le général Noguès ont permis de donner à ce livre d'heures une identification exacte. Écrit sur vélin, il débute par un calendrier décoré de vingt-quatre petites miniatures représentant les signes du Zodiaque, les scènes des mois; soixante-douze autres, à pleines pages, l'illustrent. Des saints, des saintes, des évangélistes et des scènes de l'Écriture en sont les sujets. Trois portraits de Jeanne la Folle se voient dans le volume. Dans l'une de ces miniatures, la reine, à genoux devant la Vierge et l'enfant Jésus, est vêtue d'un brillant costume rouge; dans une autre, elle porte un costume bleu; elle est agenouillée au milieu d'une chapelle, un ange se trouve à ses côtés, un petit chien et une levrette se voient non loin; dans la dernière, la reine en prières est à côté de Ferdinand le Catholique (?); elle est entourée d'un grand nombre de personnages. A la fin de ce volume, le nom de la reine, Juana, est répété plusieurs fois dans le texte. Malgré son origine espagnole, ce manuscrit est, quant aux miniatures, tout à fait flamand; ces dernières n'auraient-elles pas été peintes par un de ces nombreux artistes du Nord qui allèrent loin de leur pays, chercher

fortune et porter à l'étranger leur art national¹? S'il est précieux par ses enluminures, ce livre d'heures ne l'est pas moins par sa riche reliure. Au xvi^e siècle, il a été décoré d'un véritable chef-d'œuvre d'émaillerie. Des écussons en or aux armes d'Espagne sont émaillés en bleu et en vert; le dos a été enrichi d'une décoration émaillée; des fermoirs en or également émaillés y ont été ajoutés. Ce travail nous paraît être espagnol, bien que certaines personnes l'attribuent, mais sans preuve, à l'illustre orfèvre Benvenuto Cellini. D'après une inscription latine du xviii^e siècle, qu'on lit à l'une des pages, l'or qui a servi à la décoration des miniatures est celui qui fut pour la première fois rapporté d'Amérique. Quelle foi faut-il avoir dans cette légende, qui est appliquée à de bien nombreux manuscrits enluminés de la fin du xv^e siècle? Avant de rentrer dans les collections royales, ce livre d'heures appartint au cardinal Théodore Trivulce, auquel il avait été donné par le roi Philippe IV en 1642. La signature de ce prélat est sur la première page.

Non moins important au point de vue artistique est le livre d'heures de Charles-Quint, prêté à l'Exposition par M. Marcial Lobès. La miniature initiale montre l'empereur à genoux, en prières, la couronne impériale en tête; sur le dos, un manteau orné de l'aigle noire à deux têtes; à terre, un casque à plumet blanc. Devant le prince, un ange. En bas de la miniature, un écusson aux armes d'Espagne et d'Autriche entouré d'un collier de l'ordre de la Toison d'Or. Le style est flamand. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Charles-Quint ait choisi pour ce travail un de ces artistes flamands, si renommés à son époque comme enlumineurs.

Un manuscrit qui, au point de vue français, présente un intérêt hors ligne, le livre d'heures du roi Charles VIII, est exposé par la Bibliothèque Nationale de Madrid². En tête, suivant l'habitude, un calendrier. Dans le corps du volume, une série de scènes religieuses peintes à pleines pages. La première miniature nous donne un portrait de Charles VIII, agenouillé à un prie-dieu couvert d'un tapis fleurdelisé, son livre d'heures est ouvert devant lui, son bonnet garni d'une petite enseigne est posé à côté; à ses pieds, un casque surmonté d'une fleur de lis. Le roi porte une armure complète sur laquelle est passée une cotte fleurdelisée; l'épée qu'il a au côté est

1. Davillier (*Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879) croit ces miniatures catalanes. Dans son ouvrage se trouve une gravure de la reliure émaillée.

2. Ce manuscrit a 17 centimètres de largeur sur 25 de hauteur.

peut-être la fameuse épée de Charlemagne, conservée actuellement au Musée du Louvre, reproduction un peu fantaisiste, il est vrai. Derrière le prince, son patron, saint Charlemagne, la couronne impériale en tête et le globe de l'empire dans la main gauche; son manteau est fleurdelisé et décoré d'une aigle]impériale. Un dais est décoré des mêmes armoiries. En second plan, deux anges soutiennent



CHARLES DE VIANA,
D'APRÈS UNE MINIATURE DE 1480.
(Bibliothèque nationale de Madrid.)

les armes royales, deux écussons accolés sous une couronne d'où sort un casque avec lambrequins fleurdelisés, couronné et surmonté d'une fleur de lis. Le premier écusson, entouré du collier de Saint-Michel, est l'écusson royal; l'autre, écartelé d'Anjou et de Jérusalem et soutenu de l'insigne de l'ordre du Croissant, un croissant avec la devise; à double sens, LÓS EN CROSAN, est l'écusson du roi René et de son neveu Charles du Maine, des biens desquels avait en partie

hérité Louis XI. A la dernière page, la fin de prières en vers, composées pour le roi et se terminant par la strophe suivante :

— A saint Jehan l'Évangeliste —
Filz de Dieu, cuer de Divinité,
Roy des parfaitz par ta virginité,
Dieu t'a esleu et fait de Marie filz,

Requerez luy par la grant charité,
Qu'à tous pechés le pecheur soit quitté,
Et garde de mal Charles filz de Loys
Amen.



CHARLES DE VIANA,
D APRÈS UNE GRAVURE SUR CUIVRE DU XVI^e SIÈCLE.
(Bibliothèque Nationale de Madrid.)

Au milieu de la décoration d'ornements et de fleurs qui entourent ces vers, le miniaturiste a placé le poète à genoux, son bonnet à côté de lui. Pour qu'il n'y eut pas d'erreur sur l'identification du personnage, il a inscrit dans un listel au-dessus de sa tête, le mot : LACTEVR (l'auteur des vers). La dernière miniature qui décore ce volume et qui se trouve faire pendant à cette curieuse page, nous montre un Crucifiement exécuté dans une couleur vive et claire.

De tous les portraits qui ont conservé les traits de Charles VIII, celui-ci est certainement le plus singulier. Si le patron du roi, saint Charlemagne, ne se voyait pas à côté de lui et si le dernier vers du livre d'heures ne donnait pas son nom, on serait porté à croire que le personnage agenouillé est Louis XII, car rien dans la physionomie ne rappelle la belle médaille de Nicolas de Florence et plusieurs autres médailles italiennes, pas plus d'ailleurs le buste du Musée National de Florence. On ne peut pas parler ici des portraits de pure convention, comme ceux de la tapisserie de Bruges (Mariage de Charles VIII et d'Anne) du livre de tournois du seigneur de Gruthuyse, au commencement duquel on voit ce personnage offrant au roi son ouvrage¹. Les dessins de Gaignières sont de peu d'intérêt au point de vue de la critique iconographique.

Sur tous les portraits de la première catégorie, le roi est très reconnaissable à la dimension de son nez. Dans le livre d'heures, il en est tout autrement. Deux portraits, œuvres d'artistes français, s'en rapprocheraient un peu plus : le buste de la médaille offerte à Anne de Bretagne par la ville de Lyon en 1494 et une petite peinture française du xv^e siècle que M. H. Bouchot a découverte dans une reliure d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, et qui est peinte sur un des ais, cachée par un panneau à coulisse². Quel est le véritable portrait de Charles VIII? Le document que nous signalons ici complique plutôt ce problème qu'il ne l'éclaircit. Les miniatures de ce volume sont, ainsi que nous l'avons dit, purement françaises. Un enlumineur fort habile a seul pu donner tant d'expression à la figure royale et composer si harmonieusement tous les sujets qui illustrent ce manuscrit. Un caractère très net permet de proposer un nom d'artiste. Toutes les figures de femmes sont peintes, d'un genre un peu conventionnel, avec ces blancs et ces roses qui si sont caractéristiques dans le célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne. La manière de composer les sujets est la même dans l'un et dans l'autre. On sait que c'est Jean Bourdichon, l'un des plus célèbres miniaturistes français, qui décora le livre d'heures d'Anne de Bretagne. N'a-t-il pas été chargé du même travail pour celui de Charles VIII? Ajoutons qu'il avait déjà peint sur un triptyque le roi avec son saint patron. Cette peinture est aujourd'hui perdue. Qui sait si son auteur ne s'en était pas inspiré pour la première minia-

1. *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 2592.

2. Ms. lat. 4490.

ture du livre d'heures que l'on admire à l'Exposition ? En tout cas, si toute la série de ces petites scènes ne sont pas dues au pinceau si délicat de Jean Bourdichon, elles semblent avoir été peintes sous sa direction et par un de ses élèves des plus habiles.

Parmi les nombreux manuscrits de la Bibliothèque de l'Université on en distingue un qui présente une décoration enluminée en grisailles rappelant d'une façon très frappante ces œuvres d'Alexandre Benning, qu'a fait connaître récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* M. Paul Durrieu.

Nous ne saurions passer sous silence un Plaute d'origine florentine (xve siècle) à la Bibliothèque Nationale de Madrid. En tête, une délicieuse peinture, Hercule dans son berceau étouffant les serpents envoyés par Junon contre lui. Il est entouré de plusieurs personnages qui sont d'une étonnante finesse d'exécution et dénotent la main d'un artiste fort habile. De la même bibliothèque, un volume des « canzoni » de Pétrarque de la même époque, qui semble être napolitain. On y voit le portrait du poète, portrait que nous avons reproduit au commencement de cet article. Il serait trop long d'énumérer ici les somptueux manuscrits exposés par la Bibliothèque de l'Escurial et par celle du Palais, presque tous sont enrichis de miniatures, de lettrines, de fleurs et d'ornements délicatement exécutés. A citer un manuscrit français du xv^e siècle, le *Jouvencel* de Jean de Bueil, le « Devocionario » du roi Philippe II, le livre d'heures de la reine Isabelle la Catholique, manuscrit en vélin, à nombreuses miniatures, dont la reliure ornée de nielles porte les armes d'Espagne telles qu'elles étaient blasonnées avant la prise de Grenade; un manuscrit florentin (xv^e siècle) des églogues de Virgile. Pour terminer, nous devons mentionner une œuvre de calligraphie française, un missel solennel signé : *N. Jarry scripsit anno 1641.*

GRAVURES.

Presque toutes les gravures exposées sont d'origine étrangère. On sait que parmi les arts du dessin, celui de la gravure a été peu cultivé en Espagne. Deux pièces cependant, d'une origine espagnole certaine, méritent à cause de leur rareté d'être signalées. D'abord une grande composition religieuse tirée sur une planche en bois dont la date 1488 se voit au bas. La seconde est certainement la plus intéressante. C'est l'épreuve, unique jusqu'à présent, d'une gravure sur

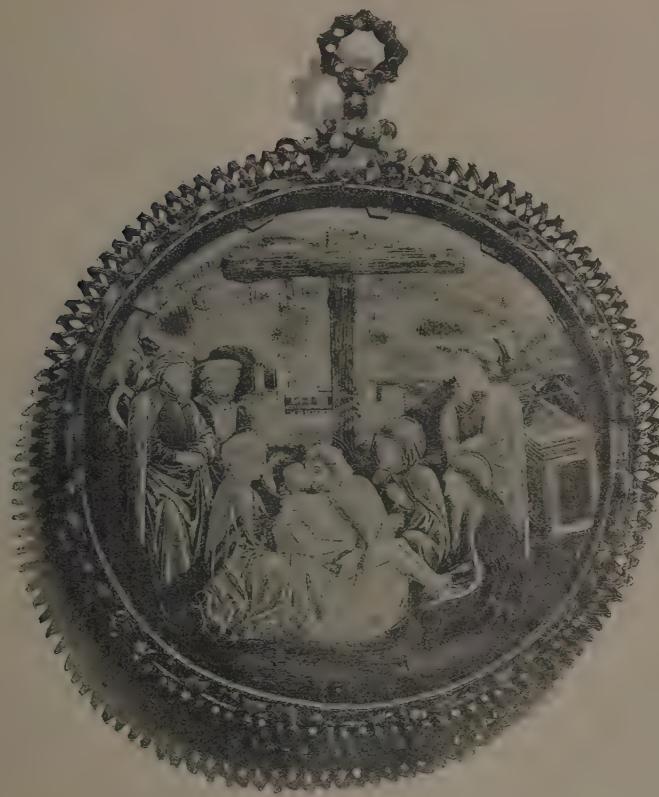
cuivre du xv^e siècle; pièce qui, si elle est authentique, se trouve être la plus ancienne obtenue à l'aide de ce procédé en Espagne. Charles d'Aragon, prince de Viana (mort en 1461) guérit une jeune fille des écrouelles. Sur une banderole que ce personnage tient de la main gauche, sa devise : *Qui se humiliat exaltabitur*. En haut de la gravure, deux écussons : dans l'un on distingue les armes de Navarre, celles de la mère de Charles de Viana. Jean d'Aragon, son père, avait épousé Blanche de Navarre. Le portrait en miniature du prince



LA FLAGELLATION,
ÉMAIL TRANSLUCIDE ITALIEN, DU XV^E SIÈCLE.
(Collection de M. le comte de Valencia.)

de Viana se voit dans un recueil de lettres de don Fernand de Bolea, écrit en 1480 (Bibl. Nat. de Madrid). Ce manuscrit, exposé dans une vitrine non loin de la gravure, permet de se rendre compte que l'une des deux œuvres a été inspirée de l'autre. Dans la miniature, le prince est debout, les pieds posés sur un lévrier; il est appuyé sur son épée; il porte le collier de l'ordre du Griffon; sur une banderole qu'il tient de la main droite, la devise répétée deux fois : *Pacientia opus perfectum habet*, et son nom : *Karolus*. La devise de la gravure : *Qui se humiliat exaltabitur*, est inscrite sur

une autre banderole au bas de la miniature; un écu surmonté d'armes et deux devises françaises se voient dans le champ : *Bonne foy*, près du



LA DESCENTE DE CROIX,
ÉMAIL TRANSLUCIDE ITALIEN, DU XV^e SIÈCLE.
(Collection de M. le comte de Valencia.)

lévrier et le mot : *Ay*, accompagnant trois arcs de cercle enlacés de chaque côté de la figure. Le même mot se trouve sur la belle harpe d'ivoire donnée récemment au Musée du Louvre par M^{me} la marquise Arconati. On distingue aussi deux branches de châtaignier, emblème de Charles III de Navarre, aïeul de Charles de Viana¹.

1. La gravure et la miniature ont été déjà publiées par V. Carderera (*Iconografía española*, Madrid, 1855-64, t. II, pl. 47). D'après cet auteur, il existerait un dessin analogue à l'estampe, qui aurait servi de modèle à un petit retable.

ÉMAUX.

L'Exposition n'est pas très riche en émaux. Il n'y en a qu'un petit nombre digne d'être signalés. Du Musée archéologique, un disque d'argent décoré d'émail translucide sur relief (xv^e siècle), la mort de la Vierge. Une légende circulaire : + ASSVMPTA. EST. MARIA. IN. CELVM. GAVDENT. ANGELI. ESTO. FORTIS. Peu d'émail reste encore sur cette plaque, dont on voit tout le travail de gravure qui précédé la décoration. Des mêmes collections, une série de plaques de cuivre émaillées d'une fort mauvaise facture, œuvres d'un atelier limousin du xvi^e siècle.

La collection de M. le comte de Valencia comprend à elle seule plus d'émaux importants que toute l'Exposition. Il faut tout d'abord en mentionner deux, extrêmement précieux, d'origine italienne (xv^e siècle). Ce sont deux disques entourés d'une bordure d'orfèvrerie et réunis par une charnière; en haut de l'un d'eux, un anneau de suspension. L'un de ces ronds représente d'un côté, en émail translucide, la *Flagellation*, et au revers le baiser de Judas et saint Pierre s'apprêtant à couper l'oreille de Malchus; sur l'autre, la *Descente de Croix*, également en émail translucide; au revers, on a adapté une crucifixion sculptée sur nacre. Dans la même vitrine se voit une jolie châsse française du XII^e siècle en émail de Limoges, un petit tableau de la Vierge, de l'atelier des Pénicaud; un triptyque de la même époque est placé tout à côté.

Deux autres pièces de cette belle collection méritent d'attirer particulièrement l'attention. D'abord un petit émail¹ limousin, daté 1537 et signé P. R. (Pierre Raymond), offrant la scène du Bon pasteur qui distribue des houlettes à des bergers. Des légendes en vers sont inscrites dans deux cartouches en haut de cette composition :

ENTRE VOVS GRATIEVX. PASTEVRS
 ICI IE DONNE CES HOVLLETTES
 DEFENDES BIEN MES BREBIETES
 DES OVRS ET LOVPS DEVORATEVRS
 INCESSAVLMENT. SONT. VIACTEVRS
 TANT IOVR QUE NYCT LEVR FONT LA GVERRE
 POVRTANT CHASCVN CES BREBIS SERRE
 VEILLEZ Y CONME BONS RECTEVRS

1. Il a 10 centimètres de largeur sur 13 centimètres de hauteur.

SCYEZ LOYAVLX PREDICATEVRS
 MOVSTRES LEVR DROICT CHEMIN TE (pour et) VOYE
 QUE NVL DE VOVS NE SE FOVRVOYE
 SOYES DES MAVLX REFFORMATEVRS

1537, P. R.

La seconde pièce est, il nous semble, une des plus remarquables de l'Exposition. C'est un triptyque français en émail du milieu du

LA CÈNE, TRIPTYQUE EN ÉMAIL DE LIMOGES (XVI^e SIÈCLE).

(Collection de M. le comte de Valencia.)

xvi^e siècle. Le sujet central, la Cène, est du plus beau caractère. Un écu de Lorraine se voit au bas, il est aux armes de Lorraine avec tous ses quartiers et est soutenu par deux petits génies qui tiennent une banderole chargée de la devise : TE. STANTE. VIREBO. Au bas de chaque volet un petit écu de France, l'un aux armes de Lorraine, l'autre aux armes de France. La présence de ces écus de France et de Lorraine, réunis sur cet émail, fait penser qu'il a bien pu être exécuté lors d'un mariage. On sait qu'en 1559 Charles III de Lorraine épousa Claude de France. Ce beau triptyque n'est-il pas un cadeau offert

par quelque grand personnage à l'occasion de cette union ? La devise cependant semble s'opposer à l'attribution que nous proposons, car, jusqu'à présent elle n'a été attribuée qu'au célèbre cardinal Charles de Lorraine, archevêque de Reims.

Cette pièce capitale pour l'histoire de l'émaillerie en France est d'un éclat de couleur très vif et d'une conservation remarquable. Le dessin est excellent et rappelle tout à fait la manière de Léonard Limousin. Il n'y aurait d'ailleurs rien d'étonnant à ce que, pour une pièce de cette importance, on se fût adressé à un artiste si justement célèbre à son époque. L'écusson aux armes complètes de Lorraine est assez incorrectement dessiné, ce qui d'ailleurs est fréquent sur les émaux du XVI^e siècle. Ainsi l'émailleur a-t-il remplacé, dans le petit écusson posé sur le grand, la bande chargée de trois alérions (Lorraine) par une aigle éployée.

A citer encore deux très jolies petites burettes en émail de Limoges avec leur plateau peintes par Jacques Landin. Les mots EX VOTO, précédés des initiales de l'émailleur, sont inscrits en lettres dorées sur le plateau. Les armoiries qui les accompagnent prouvent que ces trois pièces ont dû être offertes à une église par un seigneur et une dame. Ces trois pièces sont actuellement conservées dans le trésor de l'église de Saragosse.

Nous aurons occasion plusieurs fois, dans la suite de ce compte rendu, de parler d'émaux, mais ils ne font qu'entrer dans la décoration de pièces d'orfèvrerie. Comme nous avons cité plus haut une plaque de reliure émaillée, nous ne saurions passer sous silence la riche reliure en velours rouge, avec coins et ornements en vermeil, d'un office espagnol de la Vierge (XVI^e siècle); au milieu de chacun des plats, deux émaux translucides. Ce manuscrit, avant d'entrer à la Bibliothèque Nationale de Madrid, avait appartenu à l'archevêque de Tolède, Zelada.

F. MAZEROLLE.

(*La suite prochainement.*)



REMBRANDT

D'APRÈS UN LIVRE NOUVEAU¹



Il est des génies complexes et magnifiques que la critique interrogera sans cesse, sans jamais avoir dit autour d'eux son dernier mot.

1. *Rembrandt, sa Vie, son Œuvre et son Temps*, par Émile Michel, de l'Institut. Paris, 1893, Hachette et Cie, 1 vol. gr. in-8° de 632 pages, contenant 249 photogravures tirées dans le texte avec teintes, 10 gravures en noir, 42 fac-similés de dessins tirés en typographie polychrome, 40 héliogravures en taille-douce et 2 planches en phototypie polychrome. Prix, broché : 40 francs.

De l'exécution matérielle du livre, un des plus beaux ouvrages d'art de notre temps, il n'y a que des éloges à faire. Si nous avions une réserve à exprimer, elle ne porterait que sur le format, qui aurait gagné, étant donné le sujet, à être un peu agrandi; mais ceci est l'affaire des éditeurs. Pour le reste, papier, impression, gravure, cela approche de la perfection. Rembrandt a été son propre illustrateur, et quel illustrateur ! C'est à la lumière seule, c'est-à-dire aux procédés directs de l'héliogravure, que l'auteur a demandé de traduire les œuvres du peintre de la lumière. L'intermédiaire étant supprimé, la traduction devenait aussi fidèle que possible.

L'ouvrage se termine par d'excellentes tables et un appendice comprenant les catalogues aussi complets que possible des peintures, des dessins et des eaux-fortes du maître.

Shakespeare, Molière, Beethoven, Rembrandt sont du nombre de ces porte-lumière. Nulle âme de peintre n'offre plus de problèmes émouvants que celle de Rembrandt; son œuvre est un monde, et le philosophe, le poète, l'artiste, le curieux y pourront voyager éternellement sans en découvrir les limites. Après tant d'autres, M. Émile Michel a voulu aborder le monstre, d'autres viendront après lui, et d'autres encore; déjà on annonce une publication allemande, plus vaste, tout au moins, par son format et ses reproductions : celle de M. Bode. Mais le livre de M. Michel est un monument, et la gloire du grandissime maître ne saurait être célébrée en des accents plus justes et plus émus, sa vie racontée par un historien plus exact et mieux informé, ses œuvres jugées avec un goût plus sûr, plus net et plus impartial.

Le propre de ces génies tourmentés et inquiets, qui jalonnent les étapes de l'humanité, c'est de montrer leur vie, leurs goûts, leurs qualités et leurs défaillances en harmonie étroite avec les productions de leur esprit; de là le souci religieux de la postérité à recueillir les moindres indices de leur biographie. L'histoire de l'homme devient le commentaire le plus certain de l'œuvre; la connaissance du drame intérieur, grâce à la sincérité native de tels tempéraments, explique, mieux que les plus subtiles analyses, les violences, les audaces, les inégalités et aussi les fulgurantes trouvailles de ces natures extraordinaires, qui sont la gloire du genre humain tout entier. Il était cependant dans l'ordre naturel des choses que, de ces génies novateurs, hardiment en avance sur les idées de leur temps, les contemporains aient eu moins cure que de telle médiocrité encombrante, depuis parfaitement oubliée. Que d'efforts pour dégager par lambeaux la vérité vraie sur Dante, sur Shakespeare, sur Cervantès, sur Molière, et combien encore restent insuffisantes les informations qui nous les font connaître!

Pour Rembrandt, fort heureusement, notre curiosité est aujourd'hui à peu près satisfaite. Grâce au soin que l'artiste a pris de se représenter par la peinture, le dessin et la gravure, à toutes les époques de sa vie et dans ses occupations journalières, même de représenter ceux qui lui étaient chers ou avec lesquels il se trouvait en relations familiaires, grâce aux patients efforts de la critique, grâce surtout à la lumière d'ensemble qu'a jetée sur tout cela le beau livre de M. Michel, nous pouvons pénétrer dans l'intimité du maître;

nous connaissons sa vie, ses pensées, les tourments de son âme, la genèse de ses œuvres. Nul, il est vrai, n'était plus digne d'éveiller les investigations que ce grand remueur d'idées; nul n'était plus proche de nos aspirations modernes.

Le travail de M. Michel est venu à son heure; les regards de tous les peintres sont tournés vers ce petit pays de Hollande qui,



ESQUISSE POUR LA « MARIÉE JUIVE », PAR REMBRANDT (1634).

(Cabinet de Stockholm.)

en s'affranchissant résolument des routines ambiantes, a administré une si magistrale leçon d'art et légué à ses successeurs des principes d'indépendance et de loyauté dont les conséquences demeureront infinies.

On ne saurait assez louer la conscience qui a présidé à la mise en chantier de l'ouvrage de M. Michel. C'est un livre longuement médité, auquel l'auteur s'était d'avance préparé par de nombreux voyages et la pratique assidue des œuvres rembranesques. Ainsi devrait-on faire

toujours : ne reculer devant ni peine ni temps pour réunir et ordonner les matériaux, puis écrire d'un seul jet et d'enthousiasme, en écartant de sa route toutes les préoccupations étrangères au sujet.

Avant de se clarifier au creuset de la critique, la biographie de Rembrandt avait passé par d'étranges vicissitudes. Les contemporains de l'artiste, Orlers, dans sa *Description de Leyde en 1641*, Sandrart et Samuël Van Hoogstraten se montrent singulièrement brefs et réservés, comme s'ils craignaient d'être accusés de se complaire dans le trivial. Houbraken recueille des informations un peu plus étendues, mais, aux détails véridiques, il ajoute des anecdotes plus ou moins suspectes. Campo Weyermann, Dargenville, Descamps brodent à l'envi sur ce premier thème, et les légendes les plus fausses, les plus extravagantes s'accréditent dans l'esprit public et restent articles de foi jusque vers le milieu de notre siècle. Avec Édouard Kolhoff, un érudit trop oublié aujourd'hui, Scheltema, Echkoff et Van der Willigen, les études sur Rembrandt entrent dans une voie nouvelle. Puis Burger surgit qui, dans ses *Musées de Hollande*, jette un chaleureux appel à la critique. Il a le rare mérite de parler en artiste et de porter sur le peintre des *Syndics* des jugements qu'on ne saurait reprendre. Mais, comme le remarque M. Michel, l'honneur d'écrire sur Rembrandt le premier livre digne de ce nom était réservé à Vosmaer, un Hollandais, qui sut se montrer à la hauteur de la tâche que s'était proposée son patriotisme (1868-1877). Si son ouvrage contient encore de nombreuses erreurs, si le sentiment de l'art y fait souvent défaut, il a, du moins, cet avantage de faire revivre l'artiste dans son milieu et de débarrasser sa biographie des broussailles qui l'encombraient. A la suite de Vosmaer, MM. W. Bode et A. Bredius se sont appliqués à rectifier ses principales erreurs. Remaniant la notice qu'il avait publiée dans les *Graphischen Künste*, M. Bode nous donnait bientôt le remarquable travail inséré dans ses *Études sur l'Histoire de l'art hollandais* (1883), qui attirait l'attention sur la jeunesse du maître et lui restituait toute une série d'ouvrages méconnus.

En même temps, la fondation du recueil périodique *Oud Holland*, dirigé par MM. Bredius et de Rœver, imprimait aux recherches documentaires un nouvel essor. L'un des plus précieux de ces documents, découverts dans les archives locales, est, sans contredit, l'autobiographie manuscrite de Huygens trouvée récemment par M. le Dr Worp, de Groningue, dans la bibliothèque de l'Académie des sciences d'Amsterdam. Huygens avait fréquenté Rembrandt à ses débuts

et cette autobiographie contient de très curieux détails sur la période la moins connue de la vie de l'artiste. Les œuvres, parallèlement, étaient l'objet d'enquêtes passionnées. M. Bode, pour sa part, contribuait à la mise en lumière de productions nombreuses dont on avait perdu la trace et qui avaient passé le détroit dans le courant du siècle dernier. Nos lecteurs se souviennent de la campagne entreprise



LE BON SAMARITAIN, DESSIN DE REMBRANDT.

(Cabinet de Berlin.)

autour de la *Ronde de Nuit*, par les articles de M. Durand-Gréville, qui a très ingénieusement établi le bilan des dommages subis par l'œuvre fameuse. Hier c'était M. de Rœver, qui rétablissait l'état civil de la plus vaste des toiles peintes par Rembrandt, la *Conjuration de Claudio Civilis*, dont la partie centrale, dépecée, se trouve au Musée de Stockholm, sous le titre de *Conjuration de Jean Ziska*, etc., etc.

Peintures, dessins, gravures, tout est interrogé avec une ardeur passionnée. Pour les dessins, c'est la grande publication de M. Lipp-

mann, entre prise simultanément à Londres, à Paris et à Berlin, qui émerge avec son luxe et sa perfection et nous offre, par la réunion des 200 plus beaux dessins du maître, un moyen unique de comparaison. Pour les gravures, c'est toute une bibliothèque d'études techniques, de catalogues, de classifications, de monographies, depuis Gersaint, Pierre Yver, Daulby, Bartsch, Claussin, Charles Blanc, Dutuit, jusqu'à la grandiose publication en phototypie sans retouches de M. Dimitri Rovinski (Saint-Pétersbourg, in-fol., 1890), en passant



L'ENFANT ENDORMI, PAR REMBRANDT.

(Dessin de la collection Fr. Leighton.)

par les ingénieux et hardis travaux de classification et d'émondage de MM. Seymour-Haden et Middleton⁴.

Le livre de M. Michel s'ouvre par une jolie description de Leyde, la ville paisible, mollement assise sur l'un des bras du Rhin; il nous

4. Dans la retentissante controverse soulevée par M. Seymour-Haden, à propos de l'épuration de l'œuvre gravé de Rembrandt, M. Michel se rallie à une solution intermédiaire et admet comme bien fondé le retranchement d'au moins une centaine de pièces, qui s'abritent indûment sous le nom du maître. J'ai eu moi-même l'occasion de prendre parti dans cette délicate discussion (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1885), mais je reconnaissais de bonne grâce la solidité des arguments mis en ligne par M. Michel en faveur des pièces de jeunesse, surtout aux alentours de 1630, et je crois qu'il est assez près de la vérité lorsqu'il fixe à 200 environ le nombre des pièces indiscutables. Je m'étais arrêté à 170, mais je franchis volontiers l'écart.

montre tout ce que, au début du XVII^e siècle, le jeune Rembrandt dut à ce milieu privilégié où l'on sentait en quelque sorte « battre le cœur de la Hollande », au contact de cette brillante Université où régnait le libre esprit des Saumaise, des Vossius, des Lipse, des Scaliger, des Marnix. On admet généralement que Rembrandt, le



LE VEUF, DESSIN DE REMBRANDT.

(Collection de M. Heseltine.)

cinquième des six enfants d'un meunier fort aisné, nommé Harmen Gerritsz, était né dans cette ville le 16 juillet 1606. Cette date n'est cependant rien moins que certaine. Jusqu'à découverte d'un document positif, nous devrons flotter entre 1606 et 1607.

Les Harmen ne négligèrent pas de donner à leurs enfants une éducation soignée; le jeune Rembrandt, toutefois, ne se montra qu'élève fort médiocre. Il avait déjà ce caractère affectueux et tendre, en même temps fort sauvage, qu'il devait garder toute sa vie; il aimait par-dessus tout les rêveries solitaires, les longues promenades dans la campagne; les choses de l'art, l'observation de la vie

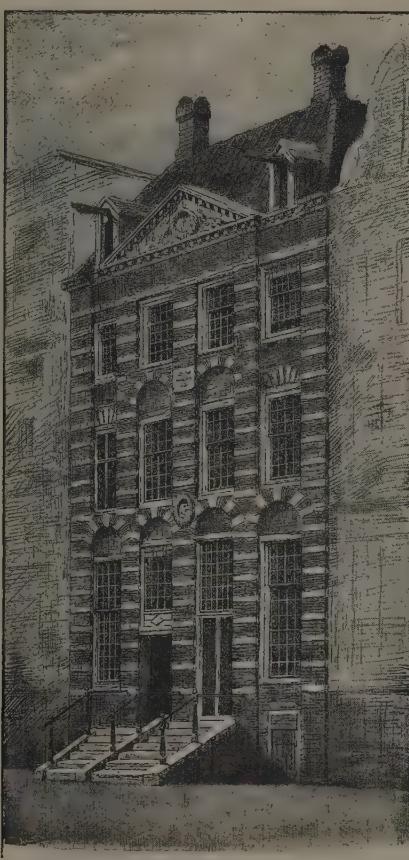
l'attiraient invinciblement. On connaît son apprentissage de trois ans dans l'atelier du bon Swanenburch, puis son entrée à Amsterdam chez Lastman, un italienisant en renom. M. Michel analyse avec finesse le rôle obscur, mais certain, de cet élève d'Elsheimer sur la formation du style de Rembrandt. Lastman, à la suite d'Elsheimer, avait donné dans ses tableaux une prédominance aux effets de lumière, avec des recherches de dégradations et de transparence dans les ombres qui n'étaient pas sans charme. De ces timides tâtonnements devait sortir un jour un Rembrandt qui sacrifierait tout au prestige souverain de la lumière. Dans cet épanouissement merveilleux du futur luminariste de la *Ronde de nuit*, les exemples du bon Lastman n'ont pas été, sans doute, quantité négligeable.

Vers le milieu de l'année 1624, Rembrandt rentrait à Leyde, « jugeant bon, dit Orlers, d'étudier et d'exercer la peinture à sa guise ». Il y retrouvait son camarade d'atelier, Jean Lievens. Des œuvres de cette première période il ne subsiste rien d'authentique. Les plus actives recherches n'ont pu jusqu'ici faire découvrir aucune œuvre antérieure à 1627, c'est-à-dire au *Saint Paul dans sa prison*, qui, de la collection Schœnborn, est passé au Musée de Stuttgart, et le *Changeur* du Musée de Berlin; ensuite vient le *Samson* de 1628, du château royal de Berlin, et deux autres compositions, la *Présentation au temple* et le *Reniemement de saint Pierre*, découvertes par M. Bode. Tout cela est faible d'exécution et ne se relève que par quelques traits curieux d'observation dans les figures et des contrastes violents entre les lumières et les ombres. A ce moment, n'ayant guère de modèles sous la main, il s'exerce en peignant son propre portrait ou ceux de ses parents, poursuivant en toute liberté les expériences qu'il juge profitables à son instruction. De ce temps datent certains petits essais à l'eau-forte et quelques têtes d'étude peintes sur panneau, dont l'attribution à Rembrandt est toute récente. Telles sont les têtes qui appartiennent au Musée de Cassel, au Musée de Gotha, au Musée de La Haye, au Rijksmuseum, au Musée de Nantes, etc. Le jeune artiste se livrait, avec son camarade Lievens, à l'étude de ces effets de lumière dont on retrouve la trace dans toutes leurs peintures et eaux-fortes, à cette époque. Gérard Dou, puis Van Vliet se mêlèrent bientôt à la réunion, et Rembrandt devint l'âme de ce petit groupe, qui avait son centre à la maison des Harmen. De 1628 à 1630, Rembrandt ne peint guère que ces petits portraits de famille, dont un grand nombre nous sont parvenus et que les patientes confrontations de MM. Bode, Bredius et Michel ont pu identifier.





C'est ainsi que la publication du journal de Huygens a permis à M. Michel de retrouver un tableau de l'année 1630, dont on avait perdu la trace, le *Judas* qui est entre les mains de M. Haro. Diverses têtes du Musée de Cassel appartiennent à cette même année. Ce sont



LA MAISON DE REMBRANDT, DANS LA BREESTRAAT.
(État actuel.)

encore de candides études, de facture sèche et appliquée, mais toujours avec d'intéressantes recherches de lumière, déjà plus exercées.

L'année 1631 amène un pas décisif. Rembrandt est encore à Leyde. Les tableaux qui portent cette date, comme le *Saint Anastase* du Musée de Stockholm et la *Présentation au temple* du Musée de La Haye

marquent le véritable point de départ de la manière personnelle que l'artiste va développer dans ce grand centre d'art qu'était alors Amsterdam. La *Présentation* de La Haye est un panneau exquis, d'une incomparable finesse d'exécution. Au milieu d'une vaste architecture dont les perspectives mystérieuses se perdent dans la pénombre, apparaît un groupe dramatique aux vêtements éblouissants : c'est la Vierge et saint Joseph qui sont venus apporter leur offrande et consacrer au Seigneur le nouveau-né, devant le grand prêtre qui les reçoit; sur les degrés qui montent vers le sanctuaire s'échelonne une foule nombreuse; un coup de lumière centrale éclaire la scène et en ramasse l'effet; c'est le premier éclair du génie de Rembrandt, c'est tout Rembrandt en germe.

Voilà donc le jeune peintre à Amsterdam, théâtre digne de son ambition. La Venise du Nord touche à l'apogée de sa fortune, elle est un centre de vie et d'affaires unique en Europe; l'argent y afflue du monde entier; sa Bourse en est le grand marché. Les fils d'Israël y ont cherché asile, comme dans une « nouvelle Jérusalem ». Rembrandt y élira bientôt domicile en plein quartier juif, dans la Joden-Breestraat, et son œuvre gardera l'empreinte ineffaçable de cette cohabitation. Du reste, avec son sens profond de la vérité historique, son souci de tout ce qui donne à l'humanité sa vie, son accent, son expression morale, il avait compris d'instinct que dans ce milieu seul il pouvait rencontrer les types et les costumes nécessaires à la mise en œuvre de ses compositions tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui ont été, ne l'oubliions pas, sa préoccupation dominante et qui occupent la place la plus large dans ses peintures, ses dessins ou ses eaux-fortes. Amsterdam, par le mouvement généreux des idées, comme par cette efflorescence unique de l'art de la peinture, avait mérité d'être appelée l'*Athènes du Nord*. M. Michel nous en trace un tableau des plus vifs et des plus justes; il nous montre les causes immédiates d'une si incomparable éclosion. Comme l'a si bien dit Fromentin, « ce peuple bourgeois, pratique, d'esprit anti-latin, n'avait qu'à se proposer une chose très simple et très hardie : exiger qu'on fit son *portrait* ». C'est à cette tâche admirable que se sont voués à l'envi, les Rembrandt, les Vermeer, les Pieter de Hooch, les Steen, les Hals, les Brauwer, les Metsu, les Terborch, les Maes, les Ruisdael, les Cuyp, les Ostade.

Rembrandt était de taille à remplir toutes les données du programme.

A son arrivée à Amsterdam, il loge chez son ami Hendrick Van

Uylenborch, dont il allait bientôt épouser la cousine. Dans sa nouvelle résidence, il rencontre des facilités de travail que Leyde ne lui aurait point offertes. De l'année 1632 datent le *Portrait de Coppenol*, du Musée de Cassel, et la fameuse *Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, de La Haye. Ce dernier tableau est capital dans l'histoire de Rembrandt. Si le peintre s'élève plus tard à une exécution affranchie de toute



LES DISCIPLES D'EMMAÜS, PAR REMBRANDT.

(Eau-forte de 1654.)

contrainte, il avait su donner, d'emblée, à cette représentation formelle de la nature, une « portée générale et d'ordre supérieur ». La *Leçon d'anatomie* pose et résout un problème d'art; elle marque l'avènement d'une poétique qui n'a plus rien à démêler avec les traditions des *italianisants*. L'Italie avait dit tout ce qu'elle avait à dire; à la suite des préoccupations littéraires du xvi^e siècle, la nature reprenait ses droits et Rembrandt, à lui seul, en accomplissant cette révolution, inaugurerait les destinées de l'art moderne.

Le succès de la *Leçon d'anatomie* fut, d'ailleurs, éclatant; le nom de Rembrandt devenait, d'un coup, célèbre. Il attirait déjà auprès de lui un certain nombre d'élèves, qui l'aidaient dans ses travaux et gravaient, notamment, sous sa direction. C'est le moment des eaux-fortes, mises plus tard sous son nom et aujourd'hui si fort contestées. De 1632 à 1634, l'artiste recevait la commande d'une quarantaine de portraits. A cette période d'ardeur juvénile appartiennent les deux



PORTRAIT A LA PLUME ET A LA SÉPIA, PAR REMBRANDT.

(Collection du comte Warwick.)

portraits du Musée de Brunswick, ceux du bourgmestre *Jean Pellicorne* et de sa femme, de la collection de sir Richard Wallace, celui de *Krul* au Musée de Cassel, du *Constructeur de navires et de sa femme*, de Buckingham-Palace, de *Martin Daey et de sa femme*, au baron Gustave de Rothschild, du merveilleux *Portrait de vieille femme* de la National-Gallery, si bien gravé par Rajon¹, la *Descente de Croix* de Munich et les petits *Philosophes* du Louvre.

Rembrandt épouse Saskia Van Uylenborch, cousine de son commensal Hendrick, le 26 juin 1634. Saskia, qui devait lui apporter

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XV, p. 10.

huit années de quiétude et de bonheur, n'était point belle assurément, mais elle avait une physionomie agréable de Frisonne éveillée, avec un visage arrondi, un teint d'une fraîcheur éclatante et des cheveux blonds fort crêpelés. Un précieux portrait, appartenant à M. Édouard André, nous la montre dès l'année 1632. C'est encore elle qu'on retrouve, à cette date, en riche costume, dans la *Fiancée juive* de la collection Lichtenstein. Il est certain que cette union fut motivée, du côté de Rembrandt, par une vive inclination. Saskia, du reste, était bien la compagne prédestinée : de la distinction d'esprit, de douces manières, une éducation affinée, une grande égalité d'humeur,



CROQUIS PAR REMBRANDT.

(British Museum.)

de la bonté et de l'enjouement, voilà ce qu'il fallait à un homme aussi absorbé par ses travaux et qui avait horreur du monde. Rembrandt était, avant tout, un homme d'intérieur; sobre, modéré, extraordinairement laborieux, n'ayant en dehors de son métier qu'un seul goût un peu vif, celui des objets d'art et des curiosités qu'il commençait à collectionner. Il a peint, dessiné ou gravé Saskia à maintes reprises, soit comme jeune fille, soit comme fiancée, soit comme femme, et toujours parée des plus riches atours. Il l'a représentée de préférence de profil, quoiqu'elle eût le nez un peu court; mais le menton, le cou, l'oreille, la plantation de la nuque étaient charmants. Un des plus célèbres portraits de Saskia et peut-être le plus beau, est le buste au grand chapeau qui appartient au Musée de Cassel; c'est une merveilleuse peinture, achevée avec amour, d'un ton doré inoubliable. Saskia tient dans sa main la

branche de romarin, emblème des fiançailles. Dans un autre tableau, non moins fameux, où Rembrandt s'est représenté avec elle, le verre en main et la tenant sur ses genoux, elle a un visage éclairé par un sourire plein de séduction.

Durant ces années heureuses, années de calme qui ne reviendront plus, l'activité cérébrale de l'artiste est extraordinaire. Les œuvres de cette période se distinguent par leur caractère de perfection, de fini précieux, d'apaisement et de limpidité. Faut-il rappeler des chefs-d'œuvre qui doivent être présents à toutes les mémoires : la *Danaë* de Saint-Pétersbourg, *Tobie et le Ménage du menuisier* du Louvre, le *Butor* et la *Prière de Manué* de Dresde, la *Suzanne au bain* de La Haye, les portraits du *Doreur* de l'ancienne collection Morny, le *Renier Anslo* de la collection Ashburnham, l'*Homme au grand chapeau* de Bruxelles, la *Dame à l'éventail* de Buckingham-Palace, et, parmi les eaux-fortes, le *Peseur d'or*, la *Mort de la Vierge*, le *Rembrandt appuyé*?

En 1639, il s'était rendu acquéreur d'un confortable immeuble à trois étages, brique et pierre, le second dans la rue, après le pont, entre celui du juif Salvador Rodrigue et celui du peintre Elias, moyennant la somme, considérable pour l'époque, de 13,000 florins. A ce moment, ses portraits et ses tableaux lui étaient déjà payés un prix élevé, 500 à 600 florins l'un dans l'autre. Le livre qui nous occupe est rempli de détails abondants sur les relations de Rembrandt, limitées à quelques hommes choisis, sur sa vie de ménage, toute de travail et d'intimité, sur son train de maison, sur sa passion chaque jour grandissante de collectionneur, sur son goût pour les belles étoffes, les antiques, les dessins de maître, etc.

En 1641, Saskia lui avait donné un fils, Titus, mais, à la suite de couches laborieuses, elle était tombée gravement malade. Elle ne devait plus se relever, et Rembrandt perdait sa tendre compagne, dans les premiers jours du mois de juin 1642. Le 19, ses restes étaient déposés à la Oude-Kerk. Elle avait laissé l'usufruit de tous ses biens à son mari, à la condition toutefois qu'il ne se remarierait pas.

Après cette rude épreuve, l'artiste semble ne plus pouvoir trouver de consolations que dans un labeur incessant. C'est vers le milieu de cette même année qu'il achève, pour le Doelen des Coulevriniers, le grand tableau de la *Sortie de Banning Cock et de sa troupe*, plus connue sous le nom de *Ronde de nuit*. Les recherches récentes de MM. Meyer, Bredius et Durand-Gréville nous ont dit les vicissitudes de cette œuvre célèbre, les mutilations, les reprises, les revernissages successifs, qui en ont si gravement altéré la physionomie et qui ont

transformé l'effet de jour du tableau primitif en un effet de nuit. Malgré les justes critiques que la *Ronde de nuit* a soulevées, cette création extraordinaire tient une place à part dans l'histoire de la peinture et dans la carrière de Rembrandt. Elle marque, avec la *Leçon d'anatomie* et les *Syndics*, l'une des trois grandes étapes de son génie. Ajoutons que l'apparition de cette œuvre, incomprise des contemporains, allait porter un coup fatal à la réputation de l'artiste, accroître son isolement et provoquer ses premiers embarras.

Au début de ces années assombries, Rembrandt semble affectionner les sujets tristes, les scènes douloureuses. Son âme, détachée des préoccupations terrestres, s'élance dans un infini de mélancolie et de passion ; sa manière s'élargit, s'immatérialise ; ce qu'il trace de sa main fiévreuse s'anime d'une vie intense ; sa technique, maîtresse d'elle-même, se dégage de toute entrave ; il marche de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, du *Bon Samaritain*, ce prodige d'émotion dramatique, et des *Pèlerins d'Emmaüs*, ce prodige d'expression spiritualiste, au *Jésus guérissant les malades*, aux *Trois Croix*, au paysage des *Trois arbres* ; du *Portrait d'Élisabeth Bas*, du Musée d'Amsterdam, aux eaux-fortes du *Sylvius*, du *Jean Six*, du *Rembrandt écrivant*.

Vers 1649, un événement, dont l'importance ne s'est révélée que récemment, se produisit dans sa vie. On retrouve, en effet, dans plusieurs œuvres de cette dernière période, un type féminin toujours pareil, celui d'une jeune femme, au visage gracieux et profondément expressif. Le portrait du Salon Carré, peint probablement vers 1652, la *Bethsabée* de 1654, de la galerie Lacaze, et la *Baigneuse* de la National Gallery nous en offrent les premières et les plus admirables images. On connaît le portrait du Louvre, un des cinq ou six plus merveilleux portraits qui soient au monde. Qui l'a contemplé ne saurait oublier ce regard humide, profond et tendre, cet ovale aux chairs ambrées, cette bouche vermeille où voltige un fugitif et délicieux sourire, et ce cou rond enfoui dans une opulente fourrure. Eh bien, ce portrait extraordinaire, c'est celui, nous le savons aujourd'hui, d'Hendrickje Stoffels, une jeune fille qui était attachée à son service et qui, devenue sa maîtresse, resta sa compagne dévouée jusqu'à sa mort.

Rembrandt est parvenu à l'apogée de son génie. Un nouvel éclair de passion, plus puissant encore que le premier, semble illuminer ses œuvres. Rembrandt exprimera désormais la force et l'épanouissement de la vie, avec une éloquence sans égale, avec une candeur et une franchise dignes d'une éternelle admiration. Quand nous aurons

rappelé les chefs-d'œuvre de cette période suprême, le *Portrait de vieille femme* du Musée de l'Ermitage, la *Leçon d'anatomie du docteur Deyman* du Rijksmuseum, le *Portrait du bourgmestre Six* de la galerie Six, le *Saint Mathieu*, le *Portrait de jeune homme* et l'*Étal de boucher* du Musée du Louvre, le *Tholinx* de la collection de M. Édouard André, le *Géomètre* et la *Bénédiction de Jacob* du Musée de Cassel, l'eau-forte du *Grand Coppenol*, le *Portrait de Rembrandt âgé* du Louvre et les *Syndics* du Musée d'Amsterdam, — nous aurons tout dit. Le vieux maître pouvait maintenant mourir. Et il mourut envahi par une incommensurable tristesse! Son ignorance des affaires, son insouciance des besoins matériels, ses prodigalités de collectionneur, l'avaient amené insensiblement à la ruine. En 1656, il était déclaré en faillite; en 1657-58, sa maison et ses collections étaient vendues pour une somme dérisoire. Hendrickje et Titus le prenaient en tutelle et s'associaient pour tirer parti des quelques épaves qui surnageaient. Un calme passager adoucit un instant sa vie de retraite et de travail (1661) : c'est l'année des *Syndics*. Mais de nouvelles épreuves allaient fondre sur Rembrandt et assombrir encore ses dernières années. Il perd sa fidèle Hendrickje, qui meurt peu de temps après l'achèvement des *Syndics*, sa vue s'altère, sa main tremble. Il trouve un reste de force pour peindre l'éblouissante *Fiancée juive* du Musée Van der Hoop et un immortel et ultime chef-d'œuvre : le *Portrait de famille* du Musée de Brunswick, la production la plus extraordinaire, peut-être, qui soit sortie de son pinceau : martelée, pétrie, généreuse, toute frémisante de vie, obsédante d'expression, avec des émergences de lumière qu'on n'avait jamais vues et qu'on ne reverra plus. C'était l'hymne radieux d'une âme prête à quitter la terre.

Puis Titus lui est enlevé. Accablé par la misère, les infirmités, farouche, oublié, solitaire, le pauvre grand artiste disparait à son tour, le mardi 8 octobre 1669, sans que sa mort ait laissé aucune trace dans les documents contemporains!

M. Michel étudie, avec une remarquable ampleur de vues, en terminant, les caractères généraux de l'homme, de son œuvre et de son génie. Mais la postérité a, depuis longtemps, vengé la mémoire de Rembrandt. Le beau livre qui vient de paraître achève une réhabilitation commencée depuis bientôt un siècle. Rembrandt est le plus admirable fouilleur de physionomies qu'ait produit l'art de la peinture; il est, avec Vélasquez, le plus grand des peintres de morceaux.

Plus intellectuel que Vélasquez, il a mis dans ses œuvres une part d'humanité et de passion qui le hausse au niveau d'un Shakespeare ou d'un Beethoven. Il n'est point coloriste, au sens précis du mot; sa gamme est limitée, elle évolue, pour ainsi dire, entre les bruns roux et les rouges; c'est un *luminariste*; c'est mieux que cela, c'est le poète, le dieu même de la lumière; il a transformé le clair-obscur



JOB ET SES AMIS, PAR REMBRANDT.

(Dessin du cabinet de Stockholm.)

en un instrument d'émotion incomparable et tiré des contrastes de l'ombre et de la clarté, des effets prodigieux qui font vibrer l'âme jusqu'en ses plus mystérieuses profondeurs. Nul, au même degré, et grâce à cette intervention souveraine de la lumière, n'a su, comme lui, obtenir d'un sujet le maximum d'expression qu'il comporte. Ainsi que celle de Vélasquez, son originalité est entière, irréductible, inimitable. Il a touché en conquérant à toutes les formes de l'art. Peintre d'histoire et de genre, portraitiste, animalier, paysagiste, il est tout à la fois. Ses dessins à la plume ou à la sanguine,

ses esquisses à la sépia, ses moindres croquis [sont marqués de sa griffe et témoignent d'un savoir impeccable. Jamais, même dans ses plus violents écarts d'imagination, il n'a rien d'indifférent, de plat ou d'inutile. Quand il se trompe, c'est avec l'emportement du génie, et alors son erreur revêt encore des apparences magnifiques. Il est enfin le plus grand, le plus génial des graveurs, et le cycle immense de ses eaux-fortes suffirait à lui seul à le placer au premier rang dans le Panthéon de l'art.

LOUIS GONSE.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



ES galeries de province prennent de nos jours une notoriété des plus profitables au progrès des études. En France, en Allemagne, en Hollande, encore, il s'est trouvé des érudits pour nous révéler l'existence de quantité d'œuvres curieuses détenues par les musées secondaires et, tout récemment encore, notre collaborateur, M. Frimmel, a entrepris un travail analogue pour les galeries autrichiennes.

En Belgique, l'attention des curieux s'est presque exclusivement concentrée sur les grandes galeries de Bruxelles et d'Anvers. Une notable partie du public artiste en est sans doute à ignorer l'existence de musées, cependant très curieux, à Malines, à Courtrai, à Ypres, à Tournai, et apprendra peut-être avec quelque surprise que le Musée de Bruges détient du génie de Van Eyck, de Memling et de Gérard David, des productions que peuvent envier les plus riches galeries du monde. Une collection photographiée des principales d'entre ces œuvres serait extraordinairement bienvenue.

La petite ville de Lierre a, depuis le 16 octobre 1892, un musée dont l'ouverture n'est pas indigne d'être signalée aux lecteurs de la *Gazette* déterminés à faire le voyage, désormais classique, des provinces belges et hollandaises.

Lierre, pour leur gouverne, est une ville de quelque vingt mille âmes, ayant avec Anvers des communications nombreuses et faciles, une église magnifique, enrichie par Maximilien d'Autriche de vitraux splendides en souvenir, sans doute, du mariage de son fils Philippe le Beau avec Jeanne de Castille, — Jeanne la Folle, — mariage célébré, chose difficilement explicable, dans cette paisible et insignifiante localité anversoise.

J'ai aussi pour devoir de rectifier une erreur du guide Baedecker, dont la plus récente édition (1891), porte approximativement à cinqcents le nombre des œuvres réunies au Musée lierrois. Il faut en rabattre. Le total des peintures mises à la disposition de la municipalité et actuellement exposées, est d'un cinquième à peine, 109 pour être précis, et je doute qu'il soit appelé à s'accroître, par la simple

raison que le tout procède d'un héritage. Il y a, de plus, à constater que le local, d'ailleurs excellent, ne tolère aucune extension nouvelle, la construction ayant été faite rigoureusement à la mesure de l'ensemble qu'elle a pour objet d'abriter.

Un mot de l'origine de la collection. Formée dès les premières années du siècle par un amateur anversois, depuis longtemps décédé, M. J.-J. Wuyts, elle jouissait de quelque notoriété. Son possesseur lui avait fait construire une galerie spacieuse, accessible aux visiteurs. Les occasions ne manquèrent pas à M. Wuyts, et s'il fit preuve d'enthousiasme, autant dans ses attributions que dans ses achats, il y aurait mauvaise grâce à méconnaître qu'il eut assez souvent la main heureuse et conserva au pays des restes curieux de son école. Il y aurait mauvaise grâce, surtout, à ne pas signaler comme un exemple digne d'être suivi son louable désir de faire de cette galerie, qui fut sa joie, un ornement du lieu qui fut le berceau de sa famille.

Wuyts tenait le goût des arts d'un père, qui de simple tonnelier, en était venu, comme ces artisans de la vieille Allemagne célébrés par Hoffmann, à éléver sa profession au-dessus de ce que semblaient devoir comporter ses moyens et son but. De fait, le Musée qui porte aujourd'hui le nom de son fils, est presque un monument de piété filiale. On y peut voir, sous la signature de Guillaume-Joseph Wuyts et la date 1783, une couple de chefs-d'œuvre de tonnellerie, pièces de maîtrise lesquelles, si j'en crois ce qu'on m'affirme, ne trouveraient leurs pareilles dans aucune ville de l'Europe. Il y a là un obélisque, reproduit quelque part en gravure, mesurant 45 centimètres à peine et formé de 249 tonnelets dont l'assise inférieure se compose de fûts de 4 centimètres de haut et dont le sommet compte des boisseaux, des barattes et tout ce que peut faire le tonnelier en n'importe quel pays du monde, réduit aux proportions de 2 centimètres. Tout cela est suspendu et relié par des moyens subtils dont Jacques-Joseph Wuyts, bien qu'étant lui-même de la partie, était au désespoir de n'avoir pu pénétrer le secret.

Il avait fallu jusqu'à dix mille cerceaux pour relier ce fragile trophée que sa délicatesse même empêcha son possesseur de faire figurer aux expositions rétrospectives de Paris comme il l'eût désiré. Il paraît que lorsqu'un seul des tonneaux se détachera, l'ingénieuse construction aura cessé d'être.

Exécutant les volontés de son mari, M^e veuve Wuyts institua la ville natale de ce dernier héritière de ses collections, stipulant toutefois qu'il leur serait affecté un local particulier. La condition a été remplie et fort bien. Une très belle salle, éclairée par le haut, a été construite tout exprès par l'architecte communal M. Cox. Elle est d'aspect engageant et mérite, à tous égards, une visite.

Que toutes les peintures rassemblées sur ces parois puissent être dénommées chefs-d'œuvre, je n'ai garde de le prétendre. Quiconque, sur la foi du catalogue, ira à Lierre pour y contempler la *Vierge aux langes* de Raphaël, les portraits de *Charles II d'Espagne* et du *Comte d'Egmont*, par Vélasquez, la *Fille de Rembrandt*, peinte par son père, se prépare une déception dont je crois sage de l'avertir. Il est de toute évidence que chez M. Wuyts le goût primait le sens critique et nous ferons bon marché de ses attributions, parfois très fantaisistes, pour nous contenter d'un simple relevé des meilleures choses de sa galerie, laissant absolument à l'écart des peintures dont il serait oiseux de vouloir déterminer les auteurs.

Aucune œuvre primitive. En revanche, les Néerlandais du XVII^e siècle ne sont pas mal représentés et d'autres écoles, même, comptent des spécimens qui sont

loin d'être sans valeur. Greuze, par exemple, figure ici avec le portrait d'une fillette blonde et boudeuse serrée dans une mante, morceau exquis et dès longtemps popularisé par une estampe de Van Reeth.

La prétention de M. Wuyts à être un amateur sérieux s'accuse par l'abondance des grandes toiles qu'il avait cherché à réunir. Au surplus, ayant surtout trouvé les éléments de sa galerie à Anvers, ville où le courant artistique du xvii^e siècle s'est manifesté de préférence sous la forme de vastes morceaux, la fréquence de



JEUNE MÈRE, PAR VAN CAMP,

(D'après un dessin de l'artiste.)

ceux-ci n'a rien qui surprenne. Quelques échantillons de l'École hollandaise méritent pourtant d'être signalés. Deux Jacob Van der Heyden : *Une route entre deux jardins* (n° 56) et une *Vue des environs de l'ancienne cour de Bruxelles* (n° 18), sont d'excellente qualité. *Un homme taillant une plume* par Adrien Brauwer (n° 34), l'œuvre connue par une estampe de D. Van Bremden, m'a paru également fort distinguée, et mériter une place à la cimaise. Le n° 61, N. Berghem, excellent et original : *Deux mulets gris près de deux chèvres*, à la porte d'une étable, avec un fond d'Italie. Le n° 65, catalogué Berghem, mais sans doute de Carel Dujardin, comme le n° 94, *Filleuse près d'une vache rousse*, se détachant sur un ciel gris, sont des échantillons estimables du peintre. Un bon Cuyp, n° 93, *Étude de cheval blanc tenu par un palefrenier*, une jolie *Nature morte* du même (n° 55), une coupe d'argent

renversée sur un tapis bleu, près d'une orange et d'un pot de grès. Peut-être avons-nous encore affaire à Cuyp dans les portraits d'enfants « de la famille de Trazegnies », donnés à Lely (n° 81). Il y a là, parmi des accessoires, un singe et un perroquet au plumage versicolore, dignes de Fyt.

Sans accepter pour des Cuyp les portraits n°s 75 et 79 : le mari peint en 1643, la femme en 1649, je signale ces deux morceaux, malgré quelques retouches, à la main de l'homme surtout, comme des morceaux fort distingués.

La part faite de la ridicule désignation de *Fille de Rembrandt*, le n° 45 n'en reste pas moins une excellente peinture, sans doute de Govart Flinck. Le profil de cette jeune blonde, au corsage opulent orné d'une rose, est extrêmement gracieux et modelé en pleine pâte avec l'adresse d'un maître singulièrement habile. Les ombres rougeâtres, les reflets ardents guident ici mon attribution.

De Fyt certainement et de Van Thulden peut-être, selon le catalogue, serait le n° 59, *Diane chasseresse suivie d'une Nymphe*, figures de grandeur naturelle accompagnées de deux grands lévriers. Les chiens sont superbes.

A l'exception d'un seul, *Persée et Andromède*, copie d'une peinture italienne de la galerie de Léopold Guillaume, aucun des nombreux Teniers portés au catalogue ne m'a paru authentique. J'en dirai autant de divers Ostade.

Le nom de Van Dyck paraît sept fois au catalogue. Les deux *Madones*, n°s 100 et 102 (la première donnée à Jordaens), sont de simples copies. Le *Silène* est une répétition ancienne d'un original existant au Musée de Dresde. Le *Portrait en buste du Cardinal-Infant*, en pourpoint rouge agrémenté d'or, est une copie du tableau de Madrid, sans doute contemporaine du personnage. Le *Martyre de saint Sébastien* est une esquisse authentique du tableau de la Pinacothèque de Munich. Avec M. Giffrey, j'accepte l'authenticité de la *Décollation de sainte Barbe*, petite peinture connue par l'eau-forte que Carpenter attribuait à Van Dyck lui-même. Enfin, le *Portrait en pied d'un jeune garçon*, n° 73, œuvre d'incontestable mérite, émane selon toute vraisemblance de ce portraitiste encore indéterminé à qui M. Bode attribue le grand portrait de famille de Munich et la fameuse famille de Balthasar Gerbier, du palais de Windsor. Reste le *Christ mort pleuré par la Vierge et les Anges*, n° 83, qu'une étude soigneuse m'autorise non seulement à accepter pour authentique mais à envisager comme ayant vu le jour vers le même temps que le tableau de *Renaud et Armide* et le *Christ mort* de la galerie du duc de Newcastle, œuvre absolument remarquable, de la facture la plus serrée.

Le Christ presque assis, les pieds vers le spectateur, la face entièrement dans l'ombre, est appuyé aux genoux de la Vierge dont le visage éploré, dont les mains admirables suffiraient à caractériser Van Dyck, alors même que nous n'aurions pas en outre l'harmonie, familière à l'artiste, du manteau bleu, de la robe grise, du voile brun de la mère du Sauveur. J'ajoute que les deux anges et les deux têtes de chérubins qui se voient dans les nuages, au haut de la gauche, complètent un ensemble absolument digne de tenter le burin d'un graveur assez audacieux pour se mesurer avec les Vorsterman et les Bolswert, car ce tableau n'a pas été gravé.

C'est en pays flamand, chose singulière, mais positive, que le nom de Rubens est victime de plus d'attributions compromettantes pour sa célébrité. Passons, sans plus nous arrêter, si vous le voulez bien, aux seules œuvres du pinceau du maître dignes de nous occuper. J'entends faire observer toutefois qu'à, pour n'avoir aucun titre à l'authenticité, comme le dit avec raison M. Rooses, l'*Institution du Rosaire*

(n° 70), n'en constitue pas moins une esquisse de très belle venue, œuvre évidente de Gaspard de Crayer dont, au surplus, les esquisses sont si souvent confondues avec celles de Rubens. Il est permis, en outre, de constater que la Vierge et l'Enfant Jésus de la présente composition sont empruntés à la célèbre peinture du Caravage, aujourd'hui à Vienne et qui orna jusque vers la fin du XVIII^e siècle l'église Saint-Paul, à Anvers, où est instituée la confrérie du rosaire.

Le n° 24, *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du Purgatoire*, est une esquisse aussi, mais cette fois originale, de Rubens. La composition est célèbre, par le tableau du Musée d'Anvers. Le roi des Belges en possède une réduction.

Le n° 83, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, est assurément une des productions les plus intéressantes qui nous soient parvenues de l'auteur de la *Descente de Croix*. Michiels en a donné l'analyse dans son livre *Rubens et l'École d'Anvers*¹. Je ne partage pas l'opinion, reprise par le catalogue, que ce tableau a été exécuté par Rubens durant son séjour dans l'atelier d'Otto Venius, conséquemment avant son départ pour l'Italie. A ce compte, le séjour du maître à Rome et à Mantoue n'aurait agi que bien secondairement sur sa personnalité ; or, d'après les meilleurs juges, le contraire est vrai. L'œuvre qui nous occupe aura plus vraisemblablement vu le jour en Italie même, sinon, mieux encore, directement après le retour de son auteur au pays natal. L'influence de Raphaël y est sensible en même temps que le souvenir des primitifs flamands. Le type n'est encore que vaguement rubénien, mais l'Enfant Jésus est extraordinairement proche du petit Romulus du tableau du Capitole, à Rome. La Vierge n'est point blonde ; sa chevelure opulente, d'un brun foncé, fait mieux ressortir encore la pâleur mate de son teint. Les ombres, aussi, comme c'est le cas dans les peintures de jeunesse de Rubens, sont relativement fortes. De grandeur naturelle et debout, la Vierge est placée derrière une table drapée d'un tapis d'Orient et où reposent un missel dont elle tourne les pages de la main gauche et un grand vase de fleurs, admirablement exécuté, sans doute par Jean Breughel. L'Enfant Jésus, debout, repose la tête sur le sein de sa mère d'une façon à la fois naïve et gracieuse et jette sur le spectateur un regard espiègle. Le fond est un paysage ombreux sur lequel s'enlève, à l'avant-plan, comme dans le tableau du Musée de Bruxelles, un buisson de roses. La Vierge est vêtue d'une tunique très ajustée, d'un rose pâle, couverte d'un manteau bleu turquoise, visible en partie seulement, à la gauche du tableau.

Les mains sont d'un modelé magistral.

En somme, une œuvre du plus puissant intérêt, le *clou* du petit Musée lierrois et qu'à ce titre il faudrait voir exposée en belle lumière à la hauteur de la rampe. C'est du reste une grande toile.

Il me reste peu de chose à signaler : Une très belle *Étude de chien*, par Snyders, avec un fond de paysage d'une rare puissance ; un Honthorst, un *Dentiste*, figures de grandeur nature pleines d'expression ; un Minderhot, *Vue d'un port de mer*, le port et les remparts de Bruges avec la tour des Halles encore pourvue de sa flèche aujourd'hui disparue ; un Bilsius (le catalogue dit *Bilsina*), vaste ensemble où, conformément à son habitude, le peintre a réuni tout l'attirail de chasse du XVII^e siècle.

Après le Greuze, mentionné déjà, et déduisant de l'École française un prétendu

1. Paris, 1887, page 111.

Watteau et un prétendu Claude, je ne vois à mentionner que deux bons petits paysages du Guaspere, donnés, chose inévitable, au Poussin.

Je ne voudrais pas charger la mémoire de M. Wuyts de toutes les attributions fantaisistes du catalogue. La ville de Lierre a-t-elle été mise en possession de documents relatifs à la provenance des œuvres qui constituent aujourd'hui son Musée? Je l'ignore.

Il serait intéressant de savoir d'où proviennent deux grandes toiles attribuées l'une à Murillo, le *Martyre de saint Barthélemy*, l'autre à Vélasquez, *Prométhée enchaîné*. Si Murillo et Vélasquez ne sont pour rien dans ces peintures, je ne saurais affirmer qu'il en soit de même de Zurbaran et de Ribera. N'oublions pas qu'Anvers avait, au XVII^e siècle, des collectionneurs dont le nom est resté fameux et qui ne s'étaient pas bornés à réunir des pages flamandes. Que des œuvres espagnoles fussent venues s'échouer sur les bords de l'Escaut ce ne serait pas là une impossibilité. Tant d'œuvres flamandes ne sont-elles pas parties pour l'Espagne!

Les tableaux modernes se réduisent à quelques unités. Je citerai un Leys de 1845, *Intérieur rustique*, de qualité exceptionnelle et conçu dans une gamme grise et fine qui fait songer à Ostade dont, au surplus, le maître se préoccupait fort à cette époque de sa carrière.

Je n'ai pas, veuillez le croire, tenu à grossir l'importance du petit Musée Wuyts. Je n'y ai rien vu d'absolument mauvais et, au contraire, rencontré beaucoup de choses passables, parfois intéressantes. Et pour ridicule que soit la sonorité des noms accolés à bien des œuvres il y aurait injustice à méconnaître le très sérieux intérêt que présentent beaucoup d'entre elles.

Il y a donc ici une source d'informations nullement faite pour être méprisée.

* * *

Pour la seconde fois le grand prix de peinture n'a pu être décerné cette année. C'est un argument donné à ceux qui contestent l'utilité de ce genre d'épreuves. A mesure que le nombre des concurrents s'accroît, les travaux présentés perdent de leur valeur. Il est incontestable que l'École belge traverse une crise, explicable et d'ailleurs prévue, ce qu'on appelait jadis le grand art ayant pris une direction nouvelle et, disons-le sans ambage, plus conforme à l'esprit natif de notre art.

J'ai hâte d'ajouter que les pensionnaires du gouvernement belge ne sont plus astreints, comme par le passé, à visiter l'Italie seulement. Ils peuvent aujourd'hui séjournier en France, en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, comme en Espagne et en Orient. Puisque, d'autre part, les sujets du concours et leur interprétation par le concurrent comme par le jury, tendent à s'accommoder aux idées du jour, j'estime que le grand prix de peinture ne comporte de la part de ceux qui l'ambitionnent aucune abdication de préférences instinctives. Seulement, il faut reconnaître que les jeunes gens sortis de nos écoles s'attachent avec une préférence marquée à l'impressionnisme, prétexte à toutes les négligences, ou bien s'appliquent au portrait s'abstenant absolument de composer. De là résulte qu'au moment d'entrer en loge ils éprouvent une difficulté extrême à formuler leur pensée.

J'ajoute que le dernier concours de gravure est resté, pour sa part aussi, sans résultat et que l'Académie de Belgique n'a pu décerner le prix de sculpture dans

un concours qu'elle avait ouvert pour un bas-relief de la *Justice*. La constatation n'est pas sans suggérer des réflexions assez singulières sur l'espèce d'antinomie, signalée déjà, entre l'enseignement des Beaux-Arts tel qu'il fonctionne en Belgique, et les aspirations contemporaines de l'art.

* * *

Une exposition bien curieuse a eu lieu tout récemment au Musée de peinture : celle de l'œuvre du peintre Camille Van Camp, décédé au mois de novembre 1891, âgé de 57 ans.

La réputation de l'artiste n'était certainement pas à la hauteur de son mérite, chose où il y avait peut-être de sa faute, mais beaucoup aussi de celle des circonstances.

Van Camp s'était formé sous un artiste français, exceptionnellement doué pour l'illustration, du reste peintre distingué, Louis Huard. Ce dessinateur de rare talent à qui la Belgique dut quelques-unes de ses meilleures illustrations, lui fut un jour enlevé par l'Angleterre où l'on peut voir de lui dans les grands journaux, plus spécialement *'The Illustrated London News'*, d'excellentes productions.

Van Camp, nature très fine, observateur pénétrant, s'était assimilé une partie des qualités de son maître et eût marché dignement sur ses traces si la Belgique lui en eût fourni l'occasion. Celle-ci ne se présente point.

Lancé dans la peinture, l'artiste aborda tous les genres et avec un succès incontestable. Portraitiste distingué, il a laissé quelques effigies très justement louées aux Salons où elles parurent, des aquarelles charmantes, des paysages et même des animaux enlevés de verve et toujours présentés avec un goût parfait. Fortuné, d'ailleurs, il produisait un peu au gré de sa fantaisie et si le Musée de Bruxelles a recueilli deux de ses œuvres, pages historiques, *Marie de Bourgogne blessée à la chasse* et *le Défilé des drapeaux à la célébration du Cinquantenaire de l'Indépendance nationale*, l'artiste n'y donne pas plus la mesure réelle de son talent que beaucoup de maîtres français improvisés peintres d'histoire à l'occasion d'une commande pour les galeries de Versailles.

Ce qui n'empêche que de l'ensemble de l'œuvre de Van Camp, récemment exposé, résulte la preuve d'une somme considérable de talent perdue, talent auquel n'a manqué qu'une occasion propice de s'affirmer en une œuvre absolument proportionnée au rôle que pouvait légitimement ambitionner l'artiste. Cette occasion il l'attendit vainement. Stimulé par l'aiguillon de la nécessité, sans doute l'eut-il fait naître. Il préféra s'en tenir à ses goûts et créer un peu au hasard et à ses heures. Comme c'est trop souvent le cas, la mort est venue révéler les précieuses ressources ainsi prodiguées en des œuvres que le public même était trop rarement admis à voir, mais qui, très certainement, assurent à leur auteur une place durable dans l'histoire de l'École belge.

. . .

Bien que restreinte, l'exposition d'œuvres de Joseph Stevens, organisée par quelques amis du peintre défunt, devait offrir, et a offert, du reste, une somme d'intérêt considérable. Si elle n'a point, comme il l'eût fallu pour un artiste de

cette trempe, donné la mesure réelle d'un talent qui s'est affirmé en des pages éminentes, elle a eu l'avantage de montrer assez exactement les étapes rapides et décisives vers la célébrité, d'une carrière en somme assez courte.

Joseph Stevens avait débuté en 1847 et, dès l'année suivante, produisit une œuvre dont le titre, non moins que la valeur artistique, était de nature à assurer au nom de son auteur une définitive popularité.

Le *Métier de chien*, une page du martyrologue de la race canine, sujet suivi d'autres non moins heureusement choisis qu'interprétés : les *Saltimbanques*, le *Chien du prisonnier* (1850), œuvres que le talent de Mouilleron contribua à rendre populaires, assirent définitivement la renommée de leur auteur. Plus tard vinrent le *Chien et la Mouche*, le *Chien au miroir*, le *Marché aux chiens*, la *Misère*, pages dans lesquelles le talent de l'artiste arrive à son apogée et qui, indiscutablement, le rangent parmi les meilleurs représentants de l'École belge ou, plus justement, de l'École flamande, car Stevens, nonobstant son long séjour à Paris, resta toujours de race essentiellement brabançonne.

S'il chercha parfois des modèles dans la race simiesque et peignit même un lion, il excella comme peintre de chiens et sut allier avec beaucoup de bonheur la recherche du vrai à une donnée piquante, sans viser, comme Landseer, à la haute philosophie canine.

Il faut dire pourtant que si l'exposition Stevens a permis au public de revoir et d'admirer quelques travaux de la meilleure époque du peintre, elle a fait, en ses quarante-huit numéros, la part un peu bien large à des créations d'ordre secondaire; chose d'autant plus regrettable, qu'abstraction faite du *Chien du prisonnier* et de la *Misère*, les meilleurs travaux de l'artiste n'ont pu être présentés, soit qu'ils appartinssent à des galeries publiques, comme c'est le cas pour le *Marché aux chiens* et le *Chien au miroir*, du Musée de Bruxelles, soit que leurs détenteurs n'aient pu s'en séparer.

La carrière de Stevens a été relativement courte. A l'époque de sa mort, arrivée le 3 août 1892, il avait depuis longtemps cessé de produire, tout au moins d'affronter les expositions, et s'il conserve, à juste titre, un renom que quelques défaillances ne sauraient ternir, je suis de ceux qui pensent qu'à moins de pouvoir reproduire intégralement l'œuvre d'un homme, sa gloire est fort mal servie par une exposition posthume où manquent les œuvres capitales.

L'amitié doit pouvoir se tenir en garde contre de telles maladresses que ne rachètent ni ses enthousiasmes ni la valeur du but poursuivi.

HENRI HYMANS.





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ÉTRENNES DES LIBRAIRIES DÉLAGRAVE, QUANTIN, DIDOT ET LAURENS



Le morceau de résistance de M. Delagrange, pour l'année 1893, est assurément le volume intitulé *l'Université moderne*¹.

Cette source si ancienne et si vivace de l'enseignement en France, cette grande Université de Paris qui, au XIII^e siècle, était le foyer intellectuel de toute l'Europe, a pris dans ces dernières années un développement tout à fait remarquable. Elle a été régénérée et vivifiée à nouveau par de sérieuses réformes. L'Université moderne c'est la jeune France, la France de l'avenir, c'est le réservoir des forces agissantes de la patrie. Ainsi faut-il savoir beaucoup de gré à M. Léo Claretie de l'ouvrage si intéressant qu'il vient de lui consacrer. Ce qu'on trouve dans ce volume, qui est cependant d'agréable et facile lecture, c'est la peinture des mœurs de ce milieu éclairé, la description de ses côtés pittoresques, anecdotiques ou piquants. M. Léo Claretie a pénétré partout où se manifeste l'activité des jeunes intelligences; le

1. *L'Université moderne*, par Léo Claretie, avec 63 compositions de J. Geoffroy. Paris, 1 vol. gr. in-4°.

crayon à la main, il a pris des notes, des croquis, il a tracé des portraits de tout ce qui lui semblait digne d'observation. Il nous parle tout d'abord de l'École maternelle et de l'Enseignement primaire. Très curieux, ces premiers chapitres où nous faisons connaissance avec une organisation et des méthodes que les gens de classe aisée n'ont guère l'occasion de pratiquer. L'auteur, qui est un moraliste, sait dégager la philosophie de cet enseignement qui est la base de notre état social et qui, depuis les nouvelles lois scolaires, a réalisé de si merveilleux progrès. C'est ensuite le Lycée avec son internat, sa discipline, sa vie matérielle, son activité laborieuse, son pittoresque, sa gaieté. Du lycée nous passons à l'Enseignement supérieur, c'est-à-dire, aux écoles de Droit et de Médecine, si vivantes et si jeunes d'allures, aux facultés des Lettres et des Sciences, qui ont été marquées, durant ces dernières années par un si remarquable relèvement. Des pages nombreuses sont ensuite consacrées aux grands établissements scientifiques et aux grandes Écoles du Gouvernement : Muséum d'histoire naturelle, École de pharmacie, École normale, Écoles des Hautes-Études, des Chartes, des Langues orientales, Collège de France. Un chapitre spécial traite de l'enseignement de la Femme, un autre de l'Association des étudiants. Ajoutons que M. Gréard, de l'Académie française, a ajouté à ce bel ouvrage une préface qui n'est pas un de ses moindres ornements. Les dessins de M. Jean Geoffroy, le peintre bien connu, achèvent de donner au travail de M. Claretie un caractère artistique tout particulier. Nous regrettons que le format et la nature des reproductions, la plupart en héliogravure, ne nous permettent pas d'en donner quelque spécimen.

Parmi les livres proprement dits d'étrennes, de la maison, signalons les plus importants.

Dansons la capucine, avec illustrations de Louis Morin, est de notre aimable et spirituel confrère, M. Arsène Alexandre. Nous y assistons aux aventures désopilantes de M^{me} Yolande des Soupirs et de M. Coquelet, de Philocome Galureau et de la famille d'Estourbignac. Les dessins de Louis Morin, traités un peu à la Caran-d'Ache, sont d'une grâce, d'une verve et d'une originalité charmantes.

Les Contes patriotiques, par Montet, sont illustrés par Jean Béraud, Choubrac, Sergent, René Gilbert, Jeanniot, Willette, etc., des maîtres en l'art de composer des scènes d'esprit moderne. Citons encore *la Fillette au Héron bleu*, avec illustrations de Birch, et *A travers la Russie*, avec illustrations de Delande.

Mais, dans cette brillante série de livres d'étrennes à l'adresse des enfants, ce sont les volumes de *Messire l'Ogre*, de Segard, avec illustrations de Boulet de Monvel, et la *Sœur de Pierrot*, par Arsène Alexandre, avec illustrations de Willette, qui me semblent mériter le mieux les suffrages des délicats. La *Sœur de Pierrot* est un volume fort piquant, et la verve montmartroise du dessinateur a su y rencontrer une note à la fois émue, gouailleuse et délicate. La bande de page qui ouvre notre compte-rendu est empruntée à cet élégant album.

Avec le passé qu'elle a derrière elle, l'ancienne maison Quantin, aujourd'hui sous la direction de MM. May et Motteroz, n'a qu'à parler pour être entendue¹.

1. *Paris ignoré*, par Paul Strauss, conseiller municipal; 1 vol. in-folio de 500 pages de texte, illustré de 500 dessins entièrement inédits. Prix, broché : 25 francs.



AUX ENFANTS ASSISTÉS, DESSIN DE W. TILLY.
(Bois emprunté au *Paris ignoré*.)

Mais aussi le public a le droit d'être exigeant avec elle; c'est bien le cas de rappeler que noblesse oblige.

Son morceau de résistance, cette année, est le *Paris ignoré* de M. Paul Strauss, le distingué conseiller municipal de la ville de Paris. On croit, de bonne foi, que Paris est la ville du monde la plus connue, la plus explorée; c'est, en réalité, la plus mystérieuse, parce qu'elle est la plus variée et qu'elle se renouvelle sans cesse. On peut dire qu'il y a, dans l'étude de cette ville étrange, charmante et monstreuse, autant de points de vue qu'il y a d'observateurs différents. Les historiens et descripteurs de Paris forment une immense bibliothèque et l'on sait que la Bibliothèque spéciale de la Ville, à l'Hôtel Carnavalet, si vaste, si habilement dirigée qu'elle soit, ne contient point encore tout ce qui a été écrit sur Paris. Je crois même qu'il n'y a que M. Jules Cousin, son érudit conservateur, qui se doute de l'étendue presque infinie de la Bibliographie parisienne.

A cet édifice colossal élevé par les siècles, M. Strauss vient d'ajouter une pierre qui n'est pas de minces dimensions. Dans le livre qu'il nous présente aujourd'hui, il s'est proposé comme but de nous faire connaître quelques-uns des organes cachés de Paris, ses parties obscures, ses territoires inaccessibles. Il existe, en effet, un grand nombre d'établissements qui demeurent fermés à la curiosité du public et que celui-ci, cependant, voudrait bien connaître: tels sont les Asiles d'aliénés, les Prisons, les Refuges de nuit, les Écoles professionnelles, les Hôpitaux, les Hospices; aucun guide ne le conduit dans les sous-sols des Halles, dans les caves des Entre-pôts, à l'Usine à gaz, dans les coulisses du Mont-de-Piété, de la Morgue et de la Fourrière, au Laboratoire municipal, à la Préfecture de police, dans les Casernes, aux Abattoirs, aux Égouts, aux ateliers des Pompes funèbres, aux Postes, Télégraphes et Téléphones, chez les Aveugles, aux Sourds-muets, etc.; aucun livret ne lui révèle les dessous administratifs, le fonctionnement des services publics, de l'Octroi, les mille détails de la toilette de Paris, la navigation de la Seine et les canaux, l'organisation de la Bourse du travail, le rôle des Mairies et de l'Hôtel de Ville. Il ne se doute même pas de l'intérêt puissant de ces manifestations multiples de la vie de Paris, de tout ce qu'elles peuvent donner de sensations neuves et d'impressions inédites.

A côté du Paris inconnu de Privat d'Anglemont, des petites industries obscures et louches, qui attend encore son peintre et son historien, à côté du Paris de plaisir qui sert de raquette à tant de livres, de journaux et de revues, à côté du Paris pittoresque, artistique et monumental, il y a un Paris grave, laborieux, affairé, que rien n'arrête dans son mouvement quotidien et gigantesque, un Paris ignoré qui comprend les services d'approvisionnement, de transport, d'éclairage, de salubrité, d'enseignement, d'administration, de police et d'assistance. M. Paul Strauss était mieux en situation que personne pour le bien connaître, et, pour remplir le programme qu'il s'était tracé, il n'a pas hésité à soulever tous les voiles, à se faire ouvrir toutes les portes. Aidé du crayon d'artistes soucieux de conserver la réalité exacte, *documentaire*, et grâce aux instantanés d'un photographe plein d'adresse, l'auteur a pu faire revivre sous nos yeux toutes les scènes qu'il avait pris à tâche de décrire. Ici, l'illustration, par son caractère précis, et pour ainsi dire photographique, devient le commentaire obligé du texte. Ajoutons que l'auteur a été habilement secondé dans son œuvre par l'expérience de M. Chmielewski, l'actif et intelligent collaborateur de l'ancienne maison Quantin, qui avait

été chargé de la direction complète de l'illustration. Le sujet d'un tel livre ne touche que de loin aux matières qui font l'objet de nos préoccupations habituelles; mais il nous appartient par ses gravures et nous regretterions de ne pas signaler les dessins robustes et véridiques de W. Tilly, qui impriment à l'illustration son caractère particulier. Ces dessins, un peu grossoyés et comme bourrus, procèdent évidemment de ceux de Paul Renouard, mais ils ont un caractère de bonne foi et de sincérité qui les rend singulièrement attachants.

Après cette œuvre importante, il convient de signaler à la même librairie : *l'Espagne sous Isabelle et Ferdinand le Catholique*, par M. Mariéjol, professeur à la Faculté des lettres de Rennes, volume publié à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique et dans lequel tout un chapitre est réservé à Christophe Colomb; les *Ornements de la femme*, de M. Octave Uzanne, un élégant petit volume dans lequel l'auteur a réédité et réuni, sous un format et un prix accessibles à tous, ses volumes à sensation de *l'Ombrelle*, de *l'Éventail*, du *Gant* et du *Manchon*; puis *l'Art du rire*, c'est-à-dire une histoire générale et cursive, pleine d'information et de judicieuse critique de la caricature, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par notre confrère M. Arsène Alexandre¹; puis encore la *Vélocipédie pour tous*, publiée sous la direction de M. Philippe Daryl, avec 200 dessins de Genilloud et Lœvy; un *Tour de Méditerranée*, captivant voyage de Venise à Tunis par Athènes, Constantinople et le Caire, par P. Jousset, avec 450 illustrations d'après nature et 8 aquarelles de R. de la Vézière²; enfin les charmants volumes de la *Bibliothèque maternelle*, de la *Bibliothèque enfantine* et les amusantes et inépuisables séries de *l'Imagerie artistique*, dont le succès est si considérable.

Il va sans dire que la Bibliothèque de l'*Enseignement des Beaux-Arts* continue paisiblement sa marche triomphale, sous la direction de M. Jules Comte. Les derniers volumes parus sont ceux de M. Léon Palustre (*l'Architecture de la Renaissance*), de M. André Pératé (*l'Archéologie chrétienne*), de M. Lechevallier-Chevignard (*les Styles français*). Ce dernier volume ne fait-il pas double emploi, malgré tout le talent que l'auteur y a déployé, avec quelques-uns de ceux qui ont déjà été ou qui seront forcément publiés.

* * *

La librairie Firmin-Didot vient de compléter la série de ses ouvrages cycliques sur les mœurs et usages de la France, en publiant un volume sur le *xix^e siècle*³. L'auteur est M. John Grand-Carteret, c'est dire que la mise en œuvre a été faite sur des documents aussi nombreux que variés. M. Carteret est certainement un des chercheurs les plus infatigables de notre époque et ses vastes compilations sur la *Caricature* suffiraient déjà à lui assurer un rang des plus distingués parmi les chroniqueurs de l'art. Le volume qu'il nous offre aujourd'hui présente incontest-

1. *L'Art du Rire et la Caricature dans tous les temps*, par Arsène Alexandre; 1 vol. in-4°, illustré de 200 reproductions en fac-similé dans le texte, et orné d'une charmante couverture dessinée par Willette. Prix, broché : 10 francs.

2. Prix, broché : 7 fr. 50.

3. *Le XIX^e siècle*, par Grand-Carteret; 1 vol. in-4° de 800 p., illustré de 48 pl. en couleurs et de plus de 500 gravures dans le texte. Prix, broché : 30 francs.

tablement un vif intérêt. Nous avons déjà assez de reculée pour envisager avec confiance le siècle qui s'achève ; c'est un grand siècle, et peut-être le plus grand de tous si on y fait intervenir la Science ; c'est, dans tous les cas, une époque d'une singulière variété et merveilleusement féconde pour les progrès de l'esprit humain. Quoi qu'en puissent penser des esprits chagrins, le xix^e siècle est original, hardiment novateur en toutes choses. A n'envisager que l'art, il ne le cédera, nous en sommes convaincus, à aucun autre. Le siècle qui aura vu à la fois la réaction davidienne, le romantisme, l'évolution naturaliste, et les conquêtes de l'école du plein-air, est un siècle dont la gloire est immortelle.

Il nous faut remercier M. Carteret d'en avoir tracé un tableau juste, animé et vivant, en enrichissant son texte d'une profusion de documents choisis avec le goût et la compétence d'un homme abondamment informé.

A signaler encore à la même librairie le deuxième volume de la traduction française du si précieux et si excellent *Cicerone en Italie* de Burckhardt, d'après la cinquième édition entièrement revue et complétée par le Dr W. Bode. La première partie, publiée il y a quelques années déjà, est consacrée à l'Antiquité. C'est un instrument de travail indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art.

Nous ne suivrons pas la maison Renouard (H. Laurens, éditeur), dans ses nombreuses publications ; nous avons eu, du reste, déjà occasion de parler de la Coiffure féminine ; nous voulons seulement aujourd'hui appeler l'attention de nos lecteurs sur un ouvrage d'art de grand luxe : sur *l'Histoire de l'Art décoratif, du xvi^e siècle à nos jours*¹.

Ce livre qui est de notre frère, M. Arsène Alexandre, dont le nom vient de revenir plusieurs fois sous notre plume, est peut-être le plus important et le plus somptueux qui ait encore été fait sur l'Art décoratif, après le grand *Dictionnaire de l'Ameublement* de notre ami M. Henry Havard. Il s'adresse à un double public : les gens du monde, d'une part; les artistes et les industriels, de l'autre. Pour les uns, ce sera un livre instructif à feuilleter, en raison du nombre extraordinaire de ses illustrations, et aussi en raison des agréments de son texte; pour les autres, ce sera un livre utile, un répertoire d'idées, autant que de formes et de modèles.

Nous ne pouvons pas dire que nous en aimons beaucoup les reproductions en couleurs, mais les dessins dans le texte sont très soignés et quelques-unes des eaux-fortes, comme celles de MM. Bacquemond et Lhermitte, sont tout à fait remarquables.

L. G.

1. *Histoire de l'Art décoratif, du xvi^e siècle à nos jours*, par Arsène Alexandre, précédée d'une préface de Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts; 1 vol. gr. in-folio, illustré de 48 chromolithographies, 42 eaux-fortes et 500 vignettes dans le texte. Prix, broché : 80 francs.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GUNSE.

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine; la Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBESON et Cie de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE
CHRISTOFLE ET Cie

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN
Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART
Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure.

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS
ÉTIENNE CHARAVAY
ARCHIVISTE - PALÉOGRAPHIE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI
Médaille
Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES
MARSEILLE, 8, rue Cherchell

HENRI DASSON & Cie
SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO FRÈRES
PEINTRES-EXPERTS
DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES
14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

(Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité

5, rue de la Terrasse, 5
(Boulevard Malesherbes)

GRAVURES
DE LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE
D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ
Antiquités et Tapisseries
7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY
ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART
OBJETS D'ART ANCIENS
32, 34, rue Louis-le-Grand

35^e ANNÉE. — 1893

LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8^e, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nécles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième et troisième périodes (1869-92), vingt-deux années. 1,180 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1893

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens, etc.*

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 3 FRANCS.